

Audiovisuell subjektivitet i

Buffy - The Vampire Slayer.

Cand. philol. oppgave i medievitenskap

Levert ved Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høst 2005

Lene Aasland Kittelsen

2. september 2005

Innhold

1 Innledning	5
2 Teoretisk rammeverk	9
2.1 Lydens funksjon i audiovisuelle tekster	10
2.2 Branigans narrative teori	13
3 Subjektivitet i	
<i>Buffy - The Vampire Slayer</i>	21
3.1 Teoretiske perspektiver	21
3.1.1 Forskjellige forståelser av subjektivitetsbegrepet	21
3.1.2 Visuell subjektivitet	26
3.1.3 Subjektiv lyd	30
3.2 Analyse	34
3.2.1 Ekstrafiksjonell, diskursiv forteller	35
3.2.2 Veksling mellom perseptuell og konseptuell subjektivitet	38
3.2.3 Visuell sentralisering og auditivt rom	41

3.2.4	Retrospektivt tilbakeblikk og deskriptiv pause	43
3.2.5	Subjektiv formidling gjennom utenforstående	45
3.2.6	Romlig og temporær strukturering av subjektivitet	49
4	Metaforer i	
	<i>Buffy - The Vampire Slayer</i>	51
4.1	Teoretiske betraktninger	51
4.1.1	Generell metafor-teori	51
4.1.2	Filmatisk metafor-teori	55
4.1.3	Karakterbundet, audiovisuell metafor-teori	61
4.2	Analyse	64
4.2.1	Subjektiv metafor i “Restless”	64
4.2.2	Objektiv metafor i “Once More With Feeling”	71
4.2.3	Objektkorrelasjon i “The Body”	76
5	Avsluttende betraktninger	81
5.1	Hva viser analysene?	82
5.2	Konklusjon	90
	Referanser	96

Kapittel 1

Innledning

Sarah Ruth Kozloff skriver i “Narrative Theory and Television” at:

(...)it is characters and their interrelationships that dominate television stories.¹

I denne oppgaven vil jeg se på fjernsynstekster der den narrative fremdriften settes i baksetet, og karakterenes oppfatning av hendelsene de opplever er det drivende elementet. Søkelyset vil derfor bli rettet mot hvordan henvendelsesformer i fjernsynstekster strukturerer subjektivitet.

Tradisjonelt vektlegger fjernsynsstudier den visuelle siden av teksten, og vender det døve øret til lyden. For meg er det viktig å understreke at fjernsynets tekster består av både lyd og bilde, noe som innebærer at en tilstrekkelig forståelse av meningsdannelsen ikke kan forekomme idet lyden neglisjeres. Som en følge av dette vil jeg legge vekt på å undersøke hvordan den audiovisuelle koblingen danner en tekst der organiseringen av lyd og bilde setter karakterer i fokus.

Oppgaven vil ha en todelt tilnærming til subjektivitetstematikken. Først vil jeg søke en forståelse av hvordan subjektiviteten fremkommer direkte i teksten, for dernest å gå nærmere inn på hvordan henvendelsesformene kan avstedkomme en

¹Kozloff i Allen 1987:53.

karakterforankret, metaforisk lesemåte.

I tilknytning til de tematiske aspektene vil jeg både drøfte tilgjengelige teoretiske perspektiver og analysere konkrete eksempler. Både den teoretiske og den analytiske delen vil bære preg av at motivasjonen for mitt anliggende er å redegjøre for den rollen fjernsynets audiovisualitet kan ha når den aktivt blir utnyttet. Målsettingen er å la den teoretiske delen ta stilling til lyd/bilde-problematikken og belyse temaene, mens den analytiske delen skal bidra med eksempler på hvordan lyd og bilde fungerer i bestemte tilfeller.

På bakgrunn av det foregående vil jeg formulere problemstillingen min som følger:

Hvordan kan den audiovisuelle koblingen i en fjernsynstekst skape mening som springer ut fra henvendelsesformer der karakterer blir vektlagt?

Analysematerialet vil bli hentet fra serien *Buffy - The Vampire Slayer*, og er valgt fordi serien bruker lyden og bildet til å gå dypere inn i teksten enn den meningen som er tilgjengelig på overflaten. Eksempelene illustrerer hvordan lyd og bilde *kan* brukes til å vektlekke karakterer, analyse materialet er ikke tilstrekkelig til å kunne trekke noen generelle konklusjoner. *Buffy* gikk første gang på fjernsyn fra 1997-2003 i USA, og følger tenåringsjenta Buffy, som er utvalgt til å kjempe mot vampyrer og andre demoner. *Buffy* er en fiksjonstekst som ikke legger en virkelighetstro gjengivelse av hendelsene som et premiss for presentasjonen, men som i stedet velger å følge sine egne regler. Derfor vil det, i denne oppgaven, ikke legges vekt på hvorvidt lyden og bildet formidler en realistisk beskrivelse av hendelsene i forhold til den virkeligheten som eksisterer utenfor teksten. Jeg vil finne ut hvordan lyd og bilde skaper den meningen som teksten i seg selv etablerer gjennom presentasjonsformen uavhengig av om denne har rot i virkeligheten eller ikke.

I analysen vil Edward Branigans forståelse av henvendelsesformer på forskjellige nivå i et narrativt hierarki være utgangspunkt for en overordnet metodisk fremgangsmåte. Denne vil bli brukt sammen med teori som belyser hvert enkelt tema mer spesifikt.

Oppgavens første kapittel vil ta for seg generelle teorier i forbindelse med audio-visuelle tekster, samt gå inn på Branigans narrative teori. I andre og tredje kapittel vil jeg gå nærmere inn på teoretiske perspektiver knyttet til de enkelte temaene, for deretter å analysere de utvalgte, tilhørende eksemplene. Det siste kapittelet vil trekke sammen trådene fra de foregående kapitlene, og søke å komme med en konklusjon som antyder hvordan lyd og bilde virker sammen.

Kapittel 2

Teoretisk rammeverk

Som Sarah Ruth Kozloff påpeker i “Narrative Theory and Television”¹ setter fjernsynsserier andre krav til historien som formidles enn en film gjør. Filmer er av begrenset varighet, og har en begynnelse, et midtparti og en slutt, mens fjernsynsserier har flere episoder som går over tid og sjelden binder sammen alle tråder ved å avslutte begivenhetenes gang. Som et resultat av dette legger en fiksjonell fjernsynstekst mindre vekt på en kausal historie og mer vekt på karakterer enn en filmtekst. På et overordnet tekstnivå er derfor ikke fjernsyn og film basert på samme tekstforståelse, noe som har konsekvenser for den teoretiske tilnærmelsen til de to mediene.

Når jeg likevel velger å legge drøftinger rundt filmatiske tekster til grunn for min analyse av den audiovisuelle koblingen i fjernsynstekster er dette fordi den teorien som omhandler fjernsynet er mangelfull i forhold til mitt perspektiv nettopp fordi den konsentrerer seg om et tekstnivå som ligger noe over det jeg tar for meg. Jeg har valgt å forholde meg til forholdsvis korte tekstutdrag og fokusere på den meningen disse gir i forhold til en karakterbundet formidling. Jeg går altså vekk fra et overordnet perspektiv, og det blir mer fruktbart for meg å ha en innfallsvinkel som kan besvare spørsmål som angår subjektivitet og metaforikk fremfor de spørsmålene som dreier seg om fjernsynets egenskaper i forhold til film. Jeg vil hevde at det i denne forbindelsen er uproblematisk å benytte filmatiske teorier fordi det jeg søker er en grunnleggende forståelse av hvordan tematikken kan formidles audiovisuelt,

¹Kozloff i Allen 1987:42ff.

ikke hvordan fjernsynstekster er strukturert.

Fordi jeg går ut over bildets meningsproduksjon, og også undersøker lydens rolle i den audiovisuelle meningsdannelsen, ønsker jeg å bruke litt plass på de tilgjengelige auditive teoriene.

2.1 Lydens funksjon i audiovisuelle tekster

Many people tend to think of sound as simply an accompaniment to the real basis of cinema, the moving images. These viewers assume that the people and things pictured on the screen just produce an appropriate noise.²

Kjernen i problemstillinger rundt den auditive delen av audiovisuelle tekster ligger, som David Bordwell og Kristin Thompson er inne på i sitatet over, i en allmenn oppfattelse om at lyden ikke har noen selvstendig betydning i meningsdannelsen. Rick Altman skriver i artikkelen “Introduction: Four and a Half Film Fallacies” at dette blant annet er knyttet til filmens historiske utvikling, og underbygges med argumenter som at film var film før lyden kom, og at bilde uten lyd fremdeles er film, mens lyd uten bilde ikke er det.³ Jeg vil si at disse argumentene nesten faller på sin egen urimelighet, da de ikke tar høyde for at film er et medium i stadig utvikling, og at nye elementer som tilføres har betydning for filmens meningsproduksjon.

I “General Introduction: Cinema as Event” skriver Altman videre at film er en dynamisk enhet som forandrer seg med produksjons- og visningskontekster, noe som har blitt oversett fordi film tradisjonelt har blitt oppfattet utelukkende som en tekst. Derfor har bildet blitt favorisert og lyden neglisjert. Lydens funksjon blir bedre forklart ved å se på kino som en begivenhet der eksterne faktorer også er med på formidlingen av filmen.⁴ Altman tar kun for seg lyden, og mener at dennes betydning oppstår i konteksten rundt en filmvisning. Dette gjør hans teorier noe mangelfulle

²Bordwell og Thompson i Weis og Belton 1985:181.

³Altman i Altman 1992b:35ff.

⁴Altman i Altman 1992a:2ff.

i forhold til mitt prosjekt, da jeg trenger et perspektiv som flytter fokuset vekk fra eksterne kontekster og tilbake til filmen som tekst. Altman har også en tendens til å tillegge lyden overmåte stor betydning på bekostning av bildet, noe som bagatelliserer den audiovisuelle koblingens betydning. Min tilnærming til den audiovisuelle meningsdannelsen har kjerne i en formening om at både lyden og bildet har et formål, og det blir derfor for snevert å kun se på lydens funksjon. Forøvrig er Altman mest opptatt av hvordan lyd gjengis i forhold til et realistisk aspekt,⁵ noe som heller ikke er anvendbart for mitt vedkommende.

Michel Chion er i *Audio-Vision. Sound on Screen* mer opptatt av forholdet mellom lyd og bilde internt i teksten enn Altman er. Han skriver at lyden har blitt oppfattet som et påheng til bildet, mens det i virkeligheten er slik at lyden i seg selv bringer en mening til teksten. Denne meningen kaller han “added value” (tilleggsbetydning), og den omfatter den verdien det virker som om bildene i seg selv har, men som lyden i realiteten tilfører.⁶ Tilleggsbetydningen fungerer som en bro mellom lyd og bilde ved at disse tilføres ny mening i lys av hverandre.⁷ Chion anser lyd og bilde som gjensidig avhengig av hverandre, til tross for at han mener at det er bildet som først og fremst legger grunnlaget for meningen.

I siste del av *Audio-Vision* kommer Chion med en forholdsvis detaljert bruksanvisning for analyse av audiovisuelle tekster. Ifølge Chion skal de auditive elementene kategoriseres, og kontinuiteten mellom dem defineres. Deretter skal synkronitetspunktene mellom lyd og bilde finnes, og informasjonen som blir tilgjengelig sammenlignes.⁸ Chions fremgangsmåte tar ikke utgangspunkt i lydens representasjon i forhold til virkeligheten, men legger heller vekt på lydens representasjon av det bildet viser og omvendt. Jeg mener Chions analysemetode blir for omstendelig og for teknisk anlagt. Metoden gir tilgang til en overflod av informasjon om hvordan en audiovisuell tekst er bygget opp, men ingen forståelse for hvordan informasjonen kan bidra til å fange opp meningsproduksjonen som oppstår i teksten.

David Bordwell og Kristin Thompson møter på tilsvarende problem i “Fundamental

⁵For eksempel i “The Material Heterogeneity of Recorded Sound”, Altman i Altman 1992c.

⁶Chion 1994:5.

⁷Chion 1994:21.

⁸Chion 1994:185ff.

Aesthetics of Sound in the Cinema”. De mener det finnes tre variabler innen filmlyd: tale, musikk og støy. Disse blir kategorisert etter egenskapene volum, tonehøyde og klang, og dimensjonene rytme, nøyaktighet (hvor nøyaktig representasjonen er i forhold til det representerte), tid og rom.⁹ Bordwell og Thompson skiller klarere mellom lydens egenskaper enn Chion, men blir så opptatt av hvilke kategorier lydene hører inn under at de, etter min mening, ikke klarer å gjøre rede for hvordan mening oppstår. Deres kategoriseringen av lyd tar heller ikke hensyn til at lyder kan inneha flere egenskaper, og blir av den grunn for lite fleksibel til å kunne beskrive lydens dynamiske egenart. At de ser lyden i lys av bildet uten å klargjøre hvordan de mener forholdet mellom lyd og bilde fungerer og derved implisitt gir bildets meningsdannelse prioritet over lydens meningsdannelse er også noe jeg anser å være en svakhet ved Bordwell og Thompsons teori.

Peter Larsen skriver om musikk i audiovisuelle tekster i “Betydningsstrømme. Musik og moderne billedfiksjoner”. Han skriver at bilder ikke bare forstås i seg selv, men også ut fra hvilke bilder som kommer før og etter, det vil si den sammenhengende er satt inn i. Sammen vil bildene danne en signifiantkjede. Lyden danner på tilsvarende måte sin egen signifiantkjede, og når bildene settes sammen med lyden er det to uavhengige signifiantkjeder til stede i teksten. Det vil da oppstå en horisontal produksjon av betydning mellom samme signifiantkjede, og en vertikal produksjon av betydning mellom forskjellige signifiantkjeder. Mening oppstår i en tolkningsprosess som går frem og tilbake mellom disse.¹⁰ Om forholdet mellom lyden og bildet skriver Larsen at:

I de moderne billedfiksjoner er *billedkæden* sædvanligvis kontinuert: Billederne *er* der, de kan ses, hele tiden; de er der som en stadig flydende strøm der udmåler det samlede betydningskompleks’ tidslige udstrækning, mens *talen og musikken* dukker op, diskontinuert “punktvis”, som en slags indskud på forskellige steder i forløbet. Tale og musik kan naturligvis være av overordentlig stor betydning for helheten, men er altid i en vis forstand føyet til eller “indlejret” i billederne.¹¹

⁹Bordwell og Thompson i Weis og Belton 1985:184ff.

¹⁰Larsen 1988:20ff.

¹¹Larsen 1988: 22f.

Larsen tar utgangspunkt i den semiotiske teksttradisjonen når han bryter ned teksten i mindre bestanddeler i sitt forsøk på å forklare hvordan den audiovisuelle koblingen skaper mening. Problemet er at hans teori er fundert i en sirkeldefinisjon idet han argumenterer for at: bildet bærer grunnbetydningen, derfor er det bildet som utgjør den sammenhengende meningskjeden, noe som innebærer at bildet innehar grunnbetydningen. Dette fører til en inkonsekvent og utilstrekkelig forklaring på forholdet mellom lyd og bilde.

Fordi min oppgave handler om meningsproduksjon som forholder seg til en teksts interne regler blir teorier som omhandler historiske skjevheter eller realistisk representasjon av lyd utilstrekkelige for mitt formål. Videre er de teoriene som omhandler audiovisuell meningsdannelse mangelfulle i sin forståelse av hvordan den audiovisuelle koblingen fungerer. Jeg mener derfor det er mer fruktbart å ta utgangspunkt i tematiske innfallsvinkler. Selv om disse også er ufullstendige når det kommer til den audiovisuelle koblingen anser jeg dem for å være mer relevante for mitt behov fordi de forholder seg til tekstens interne meningsproduksjon, og gir meg muligheten til å avgrense oppgaven ved å konsentrere fokuset om de spesifikke temaene som drøftes. Jeg vil jobbe meg innover fra de generelle, via de visuelle teoriene, for til slutt å ende opp med en ramme jeg forsøker å plassere den audiovisuelle koblingen inn i.

Før jeg beveger meg inn mot de bestemte temaene vil jeg gå nærmere inn på den tekstforståelsen jeg legger til grunn for min oppgave.

2.2 Branigans narrative teori

Jeg legger til grunn for min tekstforståelse at en tekst består av to komponenter, et innhold og et uttrykk. Innholdet utgjøres av historien som fortelles, mens uttrykket rommer presentasjonsformene og henvendelsesformene som velges til å formidle historien. Ut over denne grunnleggende oppfatningen av en teksts struktur velger jeg å basere min tekstforståelse på Edward Branigans narrative teori fordi denne tar høyde for at en tekst er en dynamisk enhet der mening oppstår i møtet med en tilskuer, samtidig som den forholder seg til tekstens indre sammenheng.

Branigan legger til grunn for sin teori at å oppfatte en tekst som narrativ er avhengig av to faktorer; måten man strukturerer tilgjengelig informasjon inn i en kausal handlingskjede, og i forlengelsen av dette, evnen til å oppfatte begivenhetenes temporære rekkefølge. En narrativ tekst er:

(...)a way of organizing spatial and temporal data into a cause-effect chain of events with a beginning, middle, and end that embodies a judgment about the nature of the events as well as demonstrates how it is possible to know, and hence to narrate, the events.¹²

For å gi teksten mening benytter tilskueren seg av et narrativt skjema. Dette er et skjema som bruker kunnskap tilskueren allerede innehar som grunnlag for å organisere ny informasjon,¹³ noe som tillegger tilskueren en aktiv rolle i meningsproduksjonen.

Branigan skiller mellom historien som fortelles og formidlingen av denne historien via lerretet, og skriver at historien som foregår i en tredimensjonal verden formidles gjennom et todimensjonalt lerret, noe som gjør at oppfattelsen av historien blir todelt. Som en følge av dette er oppfattelsen av tekstens tid, rom og kausalitet todelt. Det er narrasjonens oppgave å skape samsvar mellom disse.¹⁴ Videre skiller Branigan mellom en diegetisk og en ikke-diegetisk historieverden:

The diegesis, then, is the implied spatial, temporal, and causal system of a character - a collection of sense data which is represented as being at least potentially accessible to a character. (...)some on-screen elements (e.g. "mood" music) are *nondiegetic* and addressed only to the spectator. These elements are *about* the diegetic world of a character and are meant to aid the spectator in organizing and interpreting that world and its events. Nondiegetic elements are not accessible to any of the characters.¹⁵

¹²Branigan 1992:3.

¹³Branigan 1992:13.

¹⁴Branigan 1992:33f.

¹⁵Branigan 1992:35.

Når en tilskuer ser en film foregår to typer prosesser samtidig; nedenfra og oppprosesser og ovenfra og nedprosesser. Nedenfra og oppprosesser drives av det som vises på skjermen, og er lineære. Informasjonen som stammer fra disse prosessene lagres kun i korttidsminnet, og er spesifikt knyttet til tekstens innhold. Informasjon ervervet gjennom nedenfra og oppprosesser hentes fra teksten i seg selv, og er ikke avhengig av tilskuerens aktive fortolkning.

Ovenfra og nedprosesser er basert på forventninger til teksten ut fra samfunnets (kulturelle) verdier og hva som regnes som kausale hendelsesforløp. Disse prosessene baserer seg på narrative skjema og lagrer informasjonen i langtidsminnet. Begivenhetenes rekkefølge som de arkiveres i langtidsminnet er uavhengig av rekkefølgen de blir presentert i på lerretet. Forståelsen av teksten som oppstår er et resultat av tilskuerens fortolkning av informasjon som er innhentet via nedenfra og oppprosesser i samspill med den kunnskapen tilskueren innehar uavhengig av den konkrete teksten. Ovenfra og nedprosessene er mer fleksible og generelle enn nedenfra og oppprosessene.

Både ovenfra og nedprosesser og nedenfra og oppprosesser brukes til å organisere tekstens begivenheter inn i en temporær og romlig rekkefølge. Fordi en tekst må ha en kausal form for å være narrativ følger den temporære strukturen fire prinsipper: 1. Årsak kommer før virkning. 2. En effekt kan ikke virke bakover i tid og være grunn til en virkning. 3. Repetisjon av mønstre gjør en kausal forbindelse mer sannsynlig. 4. En tidligere hendelse som ligger nært i tid eller rom er en mer sannsynlig årsak enn en hendelse som ligger lenger unna.

I den fysiske verden kan alt som skjer forklares ut fra interaksjon mellom to hendelser man ser i sammenheng og samtidig. Dette, kombinert med at begivenhetene i en narrativ tekst ikke gir mening i seg selv men i forholdet de står i til de andre begivenhetene, gjør det naturlig å konstruere temporære, romlige og kausale situasjoner ved å sette begivenheter sammen i par. Den rekkefølgen begivenhetene skjer i på lerretet blir gjennom ovenfra og nedprosesser tolket inn i en rekkefølge som strukturerer historietiden, de blir satt inn i en temporær sammenheng.

Når det gjelder rommet setter Branigan som forutsetning at dette kun består av

to sektorer, en forgrunn og en bakgrunn, og at forandring kan komme som følge av bilderedigering.¹⁶ Av dette følger at det fremkommer tre mulige kombinasjoner av romlige par av begivenheter: ny forgrunn/gammel bakgrunn, gammel forgrunn/ny bakgrunn og ny forgrunn/ny bakgrunn. I de to første tilfellene blir noe nytt introdusert i sammenheng med noe som allerede er sett, og rommene settes sammen i en kjede. I tilfelle tre er forholdet mellom det nye rommet og de rommene som allerede er sett åpent og udefinert, og det oppstår et hull mellom nytt og gammelt rom.¹⁷

Den informasjonen tilskueren får om tid, rom og kausalitet gjennom nedenfra og opp-prosesser blir gjort om til narrativ kontinuitet gjennom ovenfra og ned-prosesser, men det er ingen sammenheng mellom forståelsen av forholdet mellom kontinuerlig og diskontinuerlig lerrettid og -rom og historietid og -rom.

The fact of juxtaposition on the screen carries no necessary implication about temporal sequence or spatial relationship (...) nor about causality (...). Even a repetition of the *same shot* need not signify that the *same time* is again being represented.¹⁸

Hvordan historietiden og historierommet oppfattes er avhengig av hvordan forholdet mellom tekstens tid, rom og kausalitet oppfattes:

We use hypotheses about time to search for causation and, reciprocally, we use hypotheses about causality to establish temporal order. Identifying what counts as an event involves searching for an “equilibrium” among possible “values” for space, time, and causation.¹⁹

En karakter i den diegetiske historieverdenen vil ofte brukes som en rettesnor for hvordan informasjonen skal oppfattes. Tilgangen til informasjon vil variere med den rollen karakteren har. Spesielt vil et karakterblikk generere narrasjon fordi dette

¹⁶Fordi bilderedigering er tilstrekkelig for en endring av rom er det ingen betingelse at det fysisk byttes rom, det holder at noe forandres.

¹⁷Branigan 1992:39ff.

¹⁸Branigan 1992:45.

¹⁹Branigan 1992:52.

blikket impliserer tid, rom og kausalitet. Karakterblikket gjør det mulig å danne romlige forbindelser ved å følge blikkretningen, og temporære forbindelser ved å sette blikket og den påfølgende begivenheten inn i en kontinuerlig eller simultan tid. Ikke minst vil dette si noe om en karakters intensjoner, handlinger eller reaksjoner.²⁰

En analyse av en narrativ tekst er fokusert på hvordan en hendelse blir presentert, og forutsetter at det er en forskjell i de enkelte karakterers og tilskuerens kunnskapsnivå. Derfor vil:

(...)the most basic situation which gives rise to narration (...) be comprised of three elements: a *subject* in an *asymmetrical* relationship with an *object*.²¹

og narrasjon er:

(...)ultimately a way of making knowledge “intermittent” and hence what is described (...) is not a list of the elementary building blocks of visual narration but a set of possibilities for controlling time, for regulating our access to a fluctuating field of information.²²

eller, i dens videste betydning:

Narration is the overall regulation and distribution of knowledge which determines *how* and when the spectator acquires knowledge, that is, how the spectator is able to know what he or she comes to know in a narrative. A typical description of the spectators “position” of knowledge includes the invention of (sometimes tacit) speakers, presenters, listeners, and watchers who are in a (spatial and temporal) position to know, and to make use of one or more *disparities* of knowledge. Such “persons” are convenient fictions which serve to mark how the field of knowledge is being divided at a particular time.²³

²⁰Branigan 1992:51ff.

²¹Branigan 1992:66.

²²Branigan 1992:69.

²³Branigan 1992:76.

Narrasjon er altså en måte å kontrollere tid, rom og tilgang til informasjon på. Tilgangen til informasjon på det diegetiske planet er avhengig av hvilken karakter historien videreformidles gjennom. Karakterene og tilskueren har en relativ kunnskap om begivenhetene i forhold til hverandre som plasserer dem inn i forskjellige narrative nivå på grunnlag av deres tilgang til kunnskap om historien. Karakterenes og tilskuerens narrative nivåer bestemmer deres plass i et narrativt hierarki.

Alt etter som hvem det er i teksten som henvender seg til tilskueren, og hvilken form henvendelsen har, tar teksten i bruk forskjellige narrative nivåer. Narrasjonen kan, på alle nivåer, være enten implisitt eller eksplisitt. Hvem tilskueren oppfatter som fortelleren og hvilket narrativt nivå denne ligger på er avhengig av referansepunktet tilskueren har. En karakters plass i det narrative hierarkiet forandrer seg i løpet av historien, og i forhold til hvilken begivenhet i historien det refereres til. Videre er det en forskjell på den referanserammen begivenhetene blir presentert i og begivenhetene i seg selv. Derfor vil de forskjellige narrative nivåene kunne forandre seg eller oppfattes forskjellig i en og samme scene, avhengig av kontekst.²⁴

Branigan benytter i artikkelen “Sound, Epistemology, Film” sin narrative teori til å forklare hvordan lyden fungerer i film når han skriver:

By juxtaposing sound and image drawn from different levels of the narration, one may complicate and delay the matching of sound to a source which is to be made visible. In this way a new object may be designated as a source or an old source may be renamed as a new object. The reason for this flexibility of reference is that a given aural narration may exhibit, say, a different range of knowledge, degree of communicativeness, or degree of self-consciousness from its accompanying visual narration.(...)
In other words, sound may come to refer to an object (...) in a way that does not depend on, or does not depend only on, attributing a specific identity, location, and visibility to the source.²⁵

Han mener altså at lydens funksjon må oppfattes i forhold til tekstens narrative

²⁴Branigan 1992:72ff.

²⁵Branigan i Allen og Smith 1997:109.

nivå. Dette er et poeng jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel, hvor jeg drøfter audiovisualitet i lys av en subjektiv tekststruktur.

Kapittel 3

Subjektivitet i

Buffy - The Vampire Slayer

3.1 Teoretiske perspektiver

3.1.1 Forskjellige forståelser av subjektivitetsbegrepet

En som sier at en tekst er subjektiv kan møte på problemer. Ordet *subjektiv* omfatter flere vesensforskjellige betydninger. Det kan handle om en fortellers eller karakters posisjon i teksten, tilskuerens forståelse av historien, den holdningen teksten forfekter eller den rent tekniske organiseringen av historien gjennom diskursen. Karakterenes og fortellerens relasjon til hverandre er også et tema åpent for debatt. Subjektivitet blir ofte referert til som “point of view” (synsvinkel), noe som forverrer problemene fordi begrepet er like tvetydig som bruksområdene. I en analyse av forholdet mellom lyd og bilde er det i tillegg uheldig da det vektlegger synet i så stor grad at lydets rolle fort glemmes.

Før jeg går nærmere inn på subjektivitet i audiovisuelle tekster er det derfor nødvendig med en avklaring i forhold til de ulike subjektivitetskategoriene, og de problemene begrepsforvirringen gir grobunn til. Fokuset settes i all hovedsak på karakterers og fortellers funksjon, og jeg kommer derfor ikke til å se på de kategoriene som

tar opp tilskuernes persepsjon og tekstens ideologiske ståsted i en større kontekst.

Subjektivitetsproblemet er forsøkt ryddet opp i av Seymour Chatman. Han tar avstand fra begrepet synsvinkel, som han finner misvisende og forvirrende,¹ og drøfter inndelingen av subjektivitetskategorier i et nytt lys.

I *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* skriver Chatman at en forteller og en karakter kan oppfatte historiens hendelser forskjellig, og at det derfor er:

(...)better to distinguish between narrator's and character's mental experiences in the story world as different *kinds* of experiences, but that is hard to do if we refer to both by the same term.²

Mellom karakter og forteller går det altså et skille som får konsekvenser for hvordan opplevelsene benevnes. Chatman foreslår *slant*³ for å omtale fortellerens holdning som denne kommer til uttrykk i diskursen, og *filter* for karakterens inntrykk i historien. En forteller kan presentere historien både eksplisitt og implisitt, men kan aldri ta del i den. En karakter, derimot, opplever historieverdenen.⁴

To narrative funksjoner vektlegger karakteren; center (sentrering) — at en bestemt karakter er den viktigste for narrasjonen og interest-focus (interessefokus) — fra ståstedet til den karakteren som *der og da* har interesse av å formidle noe.⁵ Som jeg oppfatter det er disse kategoriene ikke direkte knyttet til en karakter, og tilhører diskursen fordi det er fortelleren som bestemmer hvilken karakter som skal prioriteres. Sentring og interessefokus er eksempler på hvordan fortelleren ved å velge et bestemt uttrykk kan formidle en utvalgt karakters hensikt i historieverdenen. I forbindelse med en drøfting av Lars Thomas Braatens teorier senere i kapitlet vil jeg gå nærmere inn på muligheten av en slik diskursiv sentring av karakterer.

Teoriutleggingen rundt subjektivitetsproblemet avsluttes med at Chatman gjør rede

¹Chatman 1993:139ff.

²Chatman 1993:142.

³Jeg velger å oversette *slant* med vinklet presentasjon.

⁴Chatman 1993:143ff.

⁵Chatman 1993:147f.

for hvordan vinklet presentasjon og filter brukes i tilknytning til film. Han mener inntrykket av at kameraet ser det som skjer gjør det vanskelig å forstå skillet mellom vinklet presentasjon og filter, og foreslår at kameraet i stedet for ansees som formidler av begivenhetene. Et bilde forankret i en karakter formidles gjennom et perseptuelt filter, mens et bilde som ikke er forankret i en karakter formidles gjennom en perseptuell presentasjon. Den perseptuelle presentasjonen er alltid en del av filmen fordi kameraet alltid er til stede, selv når filmen midlertidig blir formidlet gjennom et perseptuelt filter.⁶

Ifølge Chatman er kameraet i film derfor lik den narrative fortelleren. Videre legger han til grunn at en film alltid er fortalt (i motsetning til opplevd). Jeg vil hevde at selv om kameraet alltid er til stede, er det overdrevent å opphøye det til enerådende formidler av tekstens mening. Andre elementer er også bestemmende, deriblant *mise-en-scene*, klipperytme og, ikke minst, lyden. En tekst må nødvendigvis medieres på en eller annen måte, men det trenger ikke være ensbetydende med at historien formidles av en utenforstående forteller som tilhører diskursen. Ved å separere forteller og karakter så rigid som Chatman gjør må han forfekte dette synet, men en mer plausibel løsning, og en jeg senere vil ta for meg nærmere, er å nyansere holdningen til skillet mellom forteller og karakter, og åpne for muligheten av at en karakter som deltar i og tilhører historien samtidig kan være en forteller av historien.

Chatman sidestiller subjektivitet med mental oppfattelse, og likestiller dermed de forskjellige måtene en karakters subjektivitet kan oppfattes på. Dette innebærer at det fremstår som uvesentlig hvordan en karakter oppfatter noe subjektivt. Jeg vil hevde at det er en vesensforskjell mellom det en karakter ser (perseptuell subjektivitet), og hvordan karakteren ser (konseptuell subjektivitet). I tillegg omtaler Chatman også fortellerens forståelse av en karakters subjektive opplevelser som mental oppfattelse. Fortellerens og karakterens inntrykk av en situasjon er ikke alltid sammenfallende, noe Chatman ikke klarer å ta høyde for ved å plassere dem i samme kategori. I så måte er ikke forsøket på å skille mellom forteller og karakter alltid vellykket, i og med at Chatman her visker ut en viktig distinksjon mellom dem.

Når det gjelder film hevder Chatman at det er vanskelig å uttrykke konseptuell

⁶Chatman 1993:155ff.

subjektivitet fordi:

In film, dialogue is not a problem (especially since the advent of sound),
but the expression of thought is.⁷

I min analyse av subjektivitet vil jeg vise at det ikke bare er forholdsvis enkelt å formidle en karakters konseptuelle subjektivitet, men at dette kan gjøres både ved å forankre uttrykket i karakteren og ved å la presentasjonsformen representere karakterens følelser gjennom struktureringen av lyd og bilde.

I forhold til denne oppgaven blir Chatmans forståelse av subjektivitet for snever fordi han atskiller forteller og karakter for bastant, men likevel ikke klarer å skjelne klart nok mellom de forskjellige formene for subjektivitet en tekst kan anta.

Som Chatman mener Shlomith Rimmon-Kenan at synsvinkelbegrepet er for tvetydig, men hun nærmer seg subjektivitetsproblemet fra en annen vinkel enn Chatman. Hun skriver at:

The story is presented in the text through the mediation of some “prism”,
“perspective”, “angle of vision”, verbalized by the narrator though not
necessarily his.⁸

I tråd med Gerard Genettes begrepsetting kalles denne medieringen for fokalisering. Rimmon-Kenan er ikke enig med Genette i at uttrykket fjerner de visuelle konotasjonene synsvinkel innebærer, men mener likevel det er å foretrekke fordi det fjerner den forvirringen mellom perspektiv og narrasjon som synsvinkel medfører.⁹

Narrasjonen styres av den i teksten som *snakker*, mens fokaliseringen er avhengig av den som *ser*. Den som snakker kan videreformidle andres opplevelser, men kan også se for seg selv. Narrasjon og fokalisering kan derfor opptre gjennom den samme agenten.¹⁰ Den som snakker tilsvarer Chatmans forteller, og den som ser er side-

⁷Chatman 1993:159.

⁸Rimmon-Kenan 2001:71.

⁹Rimmon-Kenan 2001:71.

¹⁰Rimmon-Kenan 2001:72.

stilt med karakteren. Rimmon-Kenan forutsetter ikke, i motsetning til Chatman, at forteller og karakter er strengt atskilt, men ser muligheten av at en karakter i historien kan fungere som forteller. I "Fool for Love", en episode fra femte sesong av *Buffy*, er karakteren Spike involvert i en slåsskamp samtidig som han henvender seg direkte til kamera for å forklare hvorfor han slåss. Spike som slåss er da den som ser, mens Spike som henvender seg til kamera er den som snakker.

Fokaliseringshandlingen må sees i sammenheng med posisjonen fokalisatoren har i relasjon til historien. Fokalisatoren kan stå utenfor historien som en ekstern fokalisator (forteller-fokalisator), eller inne i historien som en intern fokalisator (karakter-fokalisator). Fokalisatoren kan oppleve sitt objekt (den fokuserte) fra utsiden, gjennom dennes handlinger, eller fra innsiden, ved å få innsikt i dennes mentale tilstand. Det er ingen sammenheng mellom den rollen fokalisatoren har og måten den fokuserte oppfattes på.¹¹ Rimmon-Kenan utvider Chatmans kategorier ved å inkludere et objekt handlingene i historien rettes mot. Dette tilfører et nytt perspektiv til mulighetene for å formidle historien, i og med at en karakters indre kan oppleves gjennom enten diskursen eller andre karakterer i historien.

Rimmon-Kenan skiller mellom en fokalisators perseptuelle og psykologiske tilgang til historiens begivenheter. Den perseptuelle omhandler den kunnskapen fokalisatoren har om aspektene ved historien (og derved også en fokusert karakters ytre handlinger), mens den psykologiske dreier seg om den graden av tilgang fokalisatoren har til den fokusertes indre liv.¹² Ved å benytte Rimmon-Kenans psykologiske dimensjon kan karakterers konseptuelle subjektivitet gjøres rede for. Langs denne dimensjonen er det ingen streng inndeling i forskjellige kategorier, men heller en glidende overgang i forhold til tilgangen en har til karakterene, noe som i større grad inkluderer ulike henvendelsesformer uten at det oppstår et behov for å kategorisere dem.

Jeg går nærmere inn på Rimmon-Kenans fokuseringsbegrep i forbindelse med Branigans narrative hierarki, men før jeg gjør dette vil jeg undersøke hvordan subjektivitet kan etableres visuelt i audiovisuelle tekster.

¹¹Rimmon-Kenan 2001:74ff.

¹²Rimmon-Kenan 2001:77ff.

3.1.2 Visuell subjektivitet

Lars Thomas Braaten mener at subjektive filmtekster blant annet benytter seg av shiftere, ord som forandrer mening med konteksten, og at “subjektivitetsproblemet i film kan sees som et bestemt *forhold* mellom historie og diskurs, mellom handlingsplan og fortellemåte” der shifterne spiller en avgjørende rolle for forståelsen av teksten.¹³

Ved bruk av shifterkategorien *jeg* vil det være to jeg til stede: en jeg-person1 som opplever i øyeblikket, og en jeg-person2 som gjenforteller i ettertid. En fortelling kan veksle mellom å formidle det jeg-person1 opplever og det jeg-person2 husker. Jeg-person2 står et stykke unna hendelsene i tid, og kan veksle mellom identifikasjon med og avstand til det som fortelles. Jeg-person1 er et opplevende jeg som oppfattes i presens. Jeg-person2 oppfattes i preteritum, som et retrospektivt erindrende jeg. Det subjektive jeg-et (jeg-person1) på det opplevende jeg-ets nivå blir et objekt for det subjektive jeg-et (jeg-person2) på det erindrende jeg-ets nivå.¹⁴ Flashbackscener er strukturert på denne måten.

Subjektivitet kan komme til uttrykk gjennom diskursen på tre måter: perseptuelt, konseptuelt og ved en kontinuerlig sentralisering av en person i rommet (indirekte subjektivering). Sentraliseringen av en person innebærer en fortellermessig identifikasjon med denne personen i bildet. De to første kategoriene er formelt subjektive, mens den tredje formelt er objektiv og må sees i lys av et shifterforhold.¹⁵

Som jeg forstår Braaten oppstår perseptuell og konseptuell subjektivitet ved å forankre bildene i blikkretningen til jeg-et som er til stede i historien. Den konseptuelle subjektiviteten forutsetter i tillegg at personen ser noe som andre karakterer ikke oppfatter. Kontinuerlig sentralisering av personen fremkommer ifølge Braaten gjennom et retrospektivt observerende jeg som befinner seg på diskursens nivå. Det uttrykket den retrospektive fortelleren benytter seg av kan være både objektivt og subjektivt.

¹³Braaten 1995:77.

¹⁴Braaten 1995:79.

¹⁵Braaten 1995:80f.

Jeg mener at sentralisering av en karakter i rommet kan forekomme uten at det er et retrospektivt erindrende jeg som forteller. I filmen *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* er hobbiten Frodo ansvarlig for en ring med overnaturlige evner. Når Frodo bruker ringen blir filmens uttrykk forskjøvet i forhold til det som ellers er etablert. Det forankres ingen subjektivitet direkte til Frodo, men det er likevel klart gjennom en sentralisering av ham i forbindelse med det forandrede uttrykket at dette er hans konseptuelle oppfatning av verden som den ser ut når han har på seg ringen. Temporært passer scenen inn med de på- og etterfølgende scener, og det kan derfor ikke være en retrospektiv Frodo som erindrer hendelsen. Det må da være en ekstrasiksjonell forteller som formidler Frodos oppfatning.

Braatens innfallsvinkel til visuell subjektivitet er fruktbar fordi den tillater at uttrykket knyttes til en karakter ved å fjerne den avhengigheten subjektiviteten har til karakterblikket, og også ser subjektivitet som et fokus på en karakter i rommet.

Det kan trekkes paralleller mellom Braatens sentrering i rommet og Chatmans sentrering og interessefokus, men Braatens sentreringskonsept er del av et større hele som forklarer hvordan en karakter kan bli formidler av historien også gjennom diskursen, der hvor Chatmans konsepter utelukkende knyttes til en fortellers inntrykk av karakterens situasjon i historien, og ikke til karakteren direkte. At Braaten tillater en karakter en aktiv formidlingsrolle gjør hans teori mer anvendelig enn Chatmans.

Når det gjelder den konseptuelle subjektiviteten mister han derimot et viktig moment ved å begrense denne til måten karakterer ser i rommet. Denne begrensningen fører til at Braaten ikke kan inkludere en introspektiv subjektivitet i sin teori, noe som gjør at viktige aspekter ved en subjektiv tekststruktur går tapt. Branigan tillegger den temporære dimensjonen større vekt enn Braaten gjør og utvider subjektivitetsbegrepet ved å skilne mellom en indre motivert og en ytre motivert konseptuell subjektivitet.

Branigan velger å se på tre variabler i en subjektiv narrasjon, henholdsvis tid, bildeutsnitt og sinnstilstand. Karakterene styrer variablene gjennom måten de ser på. Karakterblikkene danner subjektivt styrte bilder ved å kaste et blikk på (*glance*), eller ved å få øye på (*sight*) objekter. Ved å se innover, i seg selv (*gaze*), skaper

karakterblikket en introspektiv subjektivitet. I det første tilfellet (glance) er subjektiviteten perseptuell, i de to siste er den konseptuell. Ved en ytre konseptuell subjektivitet er rommet forvrenget, ved en indre kan både rom og tid være forvrenget.¹⁶

I forbindelse med en analyse av karakterbundet formidling av hendelser er det nødvendig å undersøke hvordan karakter og forteller posisjonerer seg i forhold til historie og diskurs. Branigan tar opp dette i sin teori om organiseringen av narrative nivå, og Rimmon-Kenans fokaliseringkonsept er også relevant å ta i betraktning. Jeg vil derfor vie litt plass til en nærmere sammenligning av de to. Fordi jeg konsentrerer meg om de aspektene som er relevante for en karakterbundet formidling ser jeg i stor grad bort fra de aspektene som handler om fortellere som ikke er knyttet til karakterer.

Når det gjelder tilgang til teksten ser Rimmon-Kenan på tilgangen til informasjon om historien langs en perseptuell akse, og tilgangen til karakterene langs en psykologisk akse. Rimmon-Kenan knytter koordinatene tid og rom til den perseptuelle dimensjonen. Den perseptuelle dimensjonen forholder seg til informasjon om historiens handlingsplan. Det vil si at fokalisatoren, som formidler historien, kan ha tilgang til varierende grad av informasjon om historiens tid og rom på et rent handlingsmessig plan. Den psykologiske dimensjonen går fra kognitiv (overflatisk) kjennskap til karakteren til emotiv kunnskap, som går dypere inn i karakterens psyke.

Branigan, derimot, forholder seg kun til en dimensjon. Tilgangen til informasjon om historien og karakterene blir derfor sidestilt. Fortellerens tilgang til informasjon er strukturert i det narrative hierarkiet, der fortellere på de nederste nivåene er fokusert på karakterer og gir liten tilgang til informasjon om historien, mens fortellere på de øverste nivåene har tilgang til både historien og karakterene. I praksis vil det nok være slik at fortellere på de øverste nivåene har liten tilgang til karakterers indre, men i teorien er det ingenting som hindrer dem tilgang til karakterene, ifølge det narrative hierarkiet.

Både Rimmon-Kenan og Branigan tar utgangspunkt i informasjonen som er tilgjengelig for formidleren av teksten, og skiller fortellerne etter deres tilgang til denne

¹⁶Branigan 1984:79ff.

informasjonen. En forteller kan befinne seg i historien så vel som i diskursen, men en forteller som befinner seg i historien er som regel karakterbundet, og vil derfor ha mindre tilgang til informasjon om hendelser denne ikke selv tar del i enn en forteller i diskursen. Branigan rangerer fortellerne mer konkret inn i et hierarki i forhold til hverandre, der fortellerne på de øverste nivåene er i diskursen mens de på de lavere nivåene er i historien, enn Rimmon-Kenan gjør; noe som gjør det lettere å se direkte hvordan teksten blir strukturert gjennom forskjellige fortellere. På den andre siden gjør Rimmon-Kenans skille mellom forholdet fokalisator-historie og fokalisator-karakter det lettere å se hvilke deler av teksten som tilhører informasjon om historien, og hvilke deler som går på en karakters oppfatning av hendelsene. Rimmon-Kenans kategorier har en mer glidende overgang enn Branigans.

Branigans teori omfatter ikke personene handlingen rettes mot, derfor vil kun den karakteren som forteller kunne formidle sitt indre, mens Rimmon-Kenan er klarere på at fortelleren også retter handlingen mot noen enn Branigan er. Dette fører til at fokaliseringsbegrepet kan gjøre rede for fortellere som er i historien og knyttet til en karakter samtidig som en annen karakters indre formidles, noe som åpner for en forståelse av teksten som Branigan mangler. Rimmon-Kenan forstår tekstens henvendelsesformer i lys av både et handlende eller fortellende subjekt og et mot-takende objekt. Dette i motsetning til Branigan som utelukkende forholder seg til det handlende eller fortellende subjektet. Rimmon-Kenans teori rommer derfor flere innfallsvinkler til henvendelsesformer i lys av karakterene enn Branigans teori.

Denne forskjellen gjør at karakterformidlet subjektivitet vil se noe annerledes ut for Rimmon-Kenan enn den gjør for Branigan. Den kognitive komponenten til Rimmon-Kenan tilsvarer en perseptuell subjektivitet, mens den emotive tilsvarer en konseptuell subjektivitet. Disse kan begge rettes inn mot seg selv eller andre. Ifølge Branigan er den eksterne fokaliseringen på karakternivå en perseptuell subjektivitet, mens den interne fokaliseringen er en konseptuell subjektivitet. Fordi Branigan ikke har noen kategori for objektene subjektiviteten rettes mot kan man aldri oppleve en annens subjektive oppfatning av begivenheter. Branigan skiller mellom to forskjellige typer konseptuell subjektivitet, en som er rettet mot et ytre rom, og en som er rettet mot et indre, mentalt rom. Branigan knytter den konseptuelle subjektiviteten

kun til en fokalisator, mens Rimmon-Kenan også kan forholde seg til en fokaliserts konseptuelle subjektivitet.

Jeg mener at subjektivitetskategoriene i forhold til karakterer dekkes av Braaten, Branigan og Rimmon-Kenan. Hver for seg utelukker de aspekter ved subjektivitet som bør inkluderes, men sammen dekker de de subjektive kategoriene på en tilfredstillende måte. At Branigan og Rimmon-Kenan velger å også ha med en introspektiv kategori av konseptuell subjektivitet er fornuftig og nødvendig fordi dette gir tilgang til en karakters indre rom. Alle gir en adekvat forklaring på karakterforankret, ytre (perseptuell eller konseptuell) subjektivitet.

Videre mener jeg at en tekst kan formidles subjektivt uten å være forankret i en karakter, ved å benytte et diskursivt uttrykk som identifiseres med en karakter. I den sammenhengen mener jeg Branigans subjektivitetsteori er for snever, fordi alle subjektivitetskategoriene hans er knyttet opp til karakterenes sanser. Braaten løsriver subjektiviteten fra karakterenes sanser ved å introdusere muligheten for en diskursiv formidling, mens Rimmon-Kenans teori gjør det mulig å også knytte tekstens uttrykk til en karakters subjektivitet idet uttrykket kan bli en forteller som fokaliserer en karakter ved å identifisere seg med karakteren. Rimmon-Kenans teori sammen med Branigans forståelse av narrative nivåer og Braatens subjektivisering av rommet åpner for en økt forståelse av hvordan en tekst formidler en karakters oppfatning av hendelsene. Jeg vil benytte meg av aspekter ved både Braatens, Branigans og Rimmon-Kenans teorier fordi jeg mener at disse utfyller hverandre og tilfører hverandre mening som kan brukes som utgangspunkt for en analyse.

3.1.3 Subjektiv lyd

Hvordan kan lyd sies å fungere subjektivt? Hvordan spiller lyd og bilde sammen for å danne mening? Jeg vil se nærmere på hvordan lyd kan oppfattes subjektivt gjennom en karakter, ikke hvordan lyd kan være subjektivt styrende overfor en tilskuer.

Før jeg kan si noe om lydens rolle i subjektivt strukturerte tekster må jeg avklare hva jeg mener det innebærer at en tekst er subjektiv. Jeg mener at en audiovisuell

teksts diskurs omfatter hele uttrykket, både bilde og lyd. Subjektivitet må alltid oppfattes i forhold til en karakter, men det betyr ikke at den må formidles gjennom en karakter. Subjektiviteten er knyttet til karakteren som sanser hvis den karakteren subjektiviteten er forankret i er den samme som den som opplever, og knyttet til den karakteren som forteller hvis den karakteren subjektiviteten er forankret i *ikke* er den samme som den som opplever. Karakteren som sanser er alltid knyttet til historien. Karakteren som forteller kan tilhøre enten historien eller diskursen.

Subjektivitet som er forankret direkte i en karakter består av både en innstilling som markerer hvem som sanser og en innstilling som markerer hva denne sanser, og eventuelt hvordan denne sanser. Den karakterforankrede subjektiviteten kan være perseptuell, det vil si at den er forankret i en karakter, men formidlet nøytralt. Den kan være konseptuell, det vil si at den er knyttet til en karakter, og er farget. Den konseptuelle subjektiviteten kan henvise både til måten en karakter oppfatter den ytre verden på og karakterens indre, mentale tilstand.

En karakter kan sentraliseres i rommet gjennom uttrykket. Dette kan være knyttet til karakteren ved at det er en retrospektiv karakter som erindrer sine egne erfaringer. Denne kan formidle begivenhetene enten nøytralt eller farget. Den erindrende karakteren er knyttet til diskursen, mens den opplevende er knyttet til historien.

Sentraliseringen trenger ikke være forankret i en karakter. Hvis det ikke er retrospektiv tid er den forankret i det diskursive uttrykket. Dette uttrykket blir en formidler av en karakters oppfattelse ved å identifisere seg med karakteren, som jeg viste i eksemplet med *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* tidligere.

Men hvordan forholder de subjektive kategoriene seg mer konkret til lyden? Branigan forankrer sin teori om subjektivitet i karakterblikket, noe som vektlegger synet. Rimmon-Kenans teori er ikke medieavhengig, og har derfor ikke denne vektleggingen av en sans på bekostning av den andre. Braaten har, i og med sin forståelse av å sentrere en karakter i rommet, heller ikke en nødvendig forbindelse mellom synet og subjektivitet. Branigans teori fremstår i så måte som noe mangelfull for denne oppgavens formål fordi den vektlegger øyet til fordel for øret. En audiovisuell teori om subjektivitet må gå vekk fra fokuset på blikket, og åpne for muligheten av en

auditivt forankret subjektivitet så vel som en *audiovisuelt* forankret subjektivitet. En fjerde mulighet, som Rimmon-Kenans og Braatens ikke-sanssemessig forankrede teorier åpner for, er at subjektiviteten ikke er direkte forankret i en karakters sanser i det hele tatt, men er knyttet indirekte til en karakter.

Jeg tror det er fruktbart at en teori om audiovisuell subjektivitet tar utgangspunkt i karakterenes og fortellernes plass i det narrative hierarkiet ved å teoretisk skille lyden og bildet fra hverandre, og plassere dem i hierarkiet uavhengig av hverandre. Dette gjør det mulig å se hvilke henvendelsesformer hver faktor benytter, samtidig som lyden og bildet posisjoneres i forhold til hverandre.

Til tross for at Branigans subjektive teori hovedsakelig forholderes til bildet og karakterblikket, nevner han om subjektiv lyd at:

(...)the subjective modality “I hear” bears a close relation to the subjective “I see”. There may exist auditory points of view and perceptions; or sounds which are projected, remembered, or imagined by a character.¹⁷

Direkte subjektivitet kan plasseres på et perseptuelt eller konseptuelt nivå i det narrative hierarkiet, der den konseptuelle subjektiviteten befinner seg under den perseptuelle. Den konseptuelle subjektiviteten som er rettet mot den ytre verden er videre plassert over den konseptuelle subjektiviteten som er rettet mot en karakters indre liv. Felles for dem er at de er direkte forankret i en karakter (en intern fokalisator, karakter-fokalisator).

Konseptuell subjektivitet innebærer alltid en form for perseptuell subjektivitet fordi subjektiviteten må forankres i en karakter, men konseptuell subjektivitet forholder seg til et dypere narrativt nivå enn den perseptuelle. Hvor skillet mellom perseptuell og konseptuell subjektivitet går er avhengig av konteksten.

Den perseptuelle subjektiviteten er, på bildesiden, et direkte forhold mellom et karakterblikk og et objekt. Den eneste markeringen av at det er en subjektiv gjengivelse er den visuelle forankringen av karakterens blikkretning mot objektet. En

¹⁷Branigan 1984:97.

perseptuell subjektivitet som er auditivt forankret må på en eller annen måte danne et tilsvarende forhold mellom en karakters hørsel og en lydkilde. Dette kan gjøres ved for eksempel å høre lyden mens bildet fremdeles er på karakteren. Det er etablert koder som markerer at en karakter lytter etter noe, men disse er som regel knyttet til språket ved at karakteren sier noe som konnoterer at denne hører noe, eller etablert visuelt ved å følge karakterens blikkretning mot lydkilden. Den auditive subjektiviteten knyttes i så tilfelle direkte opp mot den visuelle subjektiviteten. En perseptuell subjektivitet som er forankret i bildet kan skjule det karakteren ser på, og velge å vise dette ved en for fortellingen passende anledning fordi et bilde ikke trenger å vises. En auditivt forankret perseptuell subjektivitet har ikke denne muligheten i samme utstrekning fordi en lyd kan høres uten å sees.

Konseptuell subjektivitet forankret i bildet er også knyttet til karakterblikket, men gjengivelsen av objektet er ikke lenger naturtro. Umiddelbart virker det logisk at en konseptuell subjektivitet forankret i lyden er lettere tilgjengelig enn en perseptuell subjektivitet forankret i lyden. Dette fordi markeringen av subjektiviteten gir en lyd som er forvrengt i forhold til virkeligheten, og derfor i seg selv markerer at lyden skal oppfattes subjektivt. En konseptuell auditiv subjektivitet kan vise til en forvrengning av lyder som eksisterer i det fysiske rommet, lyder som stammer fra enten karakteren selv eller en ekstern lydkilde, eller til lyder som ikke eksisterer andre steder enn i karakterens mentale rom. Konseptuell auditiv subjektivitet som stammer fra en karakters indre kan vise til et annet rom eller en annen tid enn den karakteren befinner seg i, og kan befinne seg på et annet narrativt nivå enn disse.

I fjernsynsserien *Lost* har en gruppe mennesker endt opp på en øde øy etter en flyulykke. Hver episode veksler mellom å fortelle hva som skjer på øya, og en av karakterenes erindring av de begivenhetene som førte til at denne endte opp på flyet som styrtet. Overgangen fra den fysiske øya til karakterens mentale erindring av en annen tid og et annet rom markeres auditivt ved en skurrelyd som blir høyere og høyere, mens lydene av øya blir svakere og svakere. Lydene av øya formidles gjennom en ekstrafiksjonell forteller, og viser til det nåværende tid og rom, mens skurrelyden forankres konseptuelt til den erindrende karakteren ved å kun tilhøre denne, og viser til en tid og et rom utenfor øya.

En subjektiv fremstilling av en fortelling forutsetter identifikasjon med en karakter. Ved bruk av et shifterforhold hvor et retrospektivt erindrende jeg sentraliserer sin egen karakter i rommet vil det bildemessig være et visuelt fokus på denne karakteren. Lydmessig vil det være en sentralisering av de lydene det erindrende jeg husker, og ved en konseptuelt subjektiv erindring har lydene en tendens til å være overdrevet. Hvorvidt en lyd ansees som en konseptuelt subjektiv lyd, som jeg-et *i* fortellingen oppfatter den, eller en lyd som er sentralisert i rommet, som jeg-et *utenfor* fortellingen oppfatter den, bestemmes av hvilket narrativt nivå lyden oppfattes under. I de tilfellene hvor en karakter blir sentralisert gjennom det diskursive uttrykket vil lyden oppfattes som tilhørende den karakteren det sentreres rundt.

I den følgende analysen vil jeg gå nærmere inn på hvordan subjektivitet oppstår gjennom lydens og bildets strukturering ved å anvende teorien på konkrete eksempler.

3.2 Analyse

I episoden “The Body” fra femte sesong av *Buffy - The Vampire Slayer* dør Joyce, moren til Buffy. Episoden handler om karakterenes umiddelbare og subjektive reaksjon på dødsfallet, og fokuserer i mindre grad på narrativ handling.

Formspråket som benyttes avviker markert fra andre episoder av serien og er av avgjørende betydning for hvordan begivenhetene oppfattes, fordi formspråket er grunnleggende for forståelsen av episodens subjektive formidling av det som skjer. Jeg vil i den følgende analysen undersøke nærmere hvordan noen utvalgte scener fra “The Body” struktureres på en slik måte at de kan sies å fremstille hendelsene subjektivt. Jeg vil se på hvordan lyd og bilde fungerer, og hvorvidt den audiovisuelle koblingen er meningsbærende for en presentasjon av “The Body” som en subjektiv tekst.

De første scenene finner sted i episodens første segment. Buffy kommer hjem og finner moren sin liggende livløs på sofaen i stuen. Scenen avbrytes av den faste introduksjonssekvensen, og starter igjen med en scene fra et juleselskap hjemme hos

Buffy og Joyce. Via et sjokklipp bringes historien tilbake til stuen. Buffy blir stadig mer panisk etterhvert som hun skjønner at moren ikke reagerer når hun roper på henne, og ringer 911. Fra alarmsentralen sendes en ambulanse, og mens hun venter på denne veiledes Buffy via telefonen i et forsøk på å gi moren førstehjelp. Buffy er fremdeles ubalansert. Ambulansepersonalet ankommer, og starter med gjenopplivningsforsøk. De klarer å få liv i Joyce, og hun ender på sykehuset. Et nytt sjokklipp tilbake til stuen markerer at dette kun skjedde i Buffys fantasi. I virkeligheten har ambulansepersonalet gitt opp å redde Joyce. Den ene forteller Buffy at moren hennes er død før de forsvinner videre til nye oppdrag. Buffy er nå helt alene i huset sammen med morens døde kropp. Hun kaster opp, og går til bakdøren for å få seg litt luft, men virker ikke helt tilstedeværende. Segmentet varer i omtrent ti minutter.

3.2.1 Ekstrafiksjonell, diskursiv forteller

I segment en vil jeg først undersøke nærmere en sekvens som fulgte etter juleselskaps scenen og den faste introduksjonssekvensen. Sekvensen returnerer til episodens nåtid, med en scene som på bildesiden varer i nesten to og et halvt minutt før det første klippet. I løpet av denne tiden ringer Buffy til 911 hvor hun får snakke med en operatør som instruerer henne i førstehjelp. Kameraet er håndholdt, og det er mye bevegelse i bildet. Bildeutsnittet varierer mellom totalt og halvnært. På lydsiden er det et markert skille mellom Buffys paniske måte å snakke på og operatørens rolige fremtreden. Det håndholdte kameraet, bevegelsene og Buffys panikk går sammen om å videreforme Buffys sinnstilstand. Videre bærer Buffys dialog med operatøren preg av at Buffy snakker høyt og til tider usammenhengende, mens operatøren snakker rolig, og stemmen hennes kun høres i bakgrunnen. Kontrasten mellom Buffy og operatøren er slående, og understreker ytterligere Buffys mentale tilstand.

Scenen er ikke direkte forankret i Buffy, men formidles via en ekstrafiksjonell forteller som befinner seg i diskursen. Likevel er den ikke utelukkende objektiv fordi scenen, både ved å følge Buffy i seg selv, og ved å kontrastere henne til en nøytral utenforstående, reflekterer Buffys sinnsstemning. Subjektiviteten knyttes til Buffy fordi

hun er uttrykkets fokaliserte objekt. Det uttrykket som etableres i scenen formidler mer enn det som er nødvendig for å fortelle en narrativ historie, og legger grunnlaget for en forståelse av senere scener som subjektive.

Ved å bruke en ekstrafiksjonell forteller som fokalisator har teksten lagt grunnlaget for å forstå scenen subjektivt ved å identifisere uttrykket med Buffys følelser. Identifikasjonen med Buffy er avhengig av den kontrasten som fremkommer i Buffys samtale med 911-operatøren på lydsiden. Samtidig er det av betydning at man ikke ser operatøren som snakker fordi det er fokuset på Buffy og hennes tilstand som er viktig. Et visuelt klipp til 911-operatøren ville ødelagt for stemningen som formidles, fordi det ville roet ned situasjonen. Å kontrastere 911-operatøren med Buffy på lydsiden, mens det visuelle fokuset fortsetter å være på den situasjonen Buffy opplever, forsterker inntrykket av at dette skal handle om hennes inntrykk av begivenhetene.

Lyd og bilde ligger begge på et ekstrafiksjonelt nivå, men har forskjellige tekstlige funksjoner. Visuelt formidles Buffys paniske opptreden, noe som bekreftes auditivt ved Buffys usammenhengende snakking. Samtidig blir lyden av Buffy sammenlignet med 911-operatørens tale, og inntar dermed en dobbelfunksjon i forhold til scenens meningsproduksjon. Bildet blir altså sidestilt med lyden av Buffy i det øyemed å formidle hennes situasjon, mens lyden av Buffy også blir kontrastert til lyden av 911-operatøren. Lyden tilfører derfor scenen en mening som bildet alene ikke kan oppnå.

Uttrykket la fundamentet for å oppfatte segmentet subjektivt ved å referere til Buffys mentale tilstand. Ved scenens slutt blir subjektiviteten eksplisitt knyttet til Buffy som fokalisator når uttrykket knyttes til hennes blikk og hørsel. Den første subjektive forankringen knyttet direkte til Buffy oppstår i scenens første bildeklipp, idet hun legger på telefonrøret, og det klippes til et ultranært bilde av telefonen som holdes lenge samtidig som all lyd opphører.

Lyd og bilde markerer en konseptuell subjektivitet fra Buffys side fordi det klippes fra et bilde av Buffy som ser på telefonen og ikke klarer å konsentrere seg om noe annet (figur 3.1), til et overdrevet nærbilde av telefonen (figur 3.2) i forbindelse med at lyden sjaltes ut. I konteksten er et skifte i narrativt nivå fra en ekstrafiksjonell



Figur 3.1: Etablering av subjektivitet.



Figur 3.2: Subjektivt bilde av telefonen.

forteller til en konseptuell subjektivitet forankret både visuelt og auditivt i Buffy den tolkningen som gir mest mening.

Grunnlaget som ble lagt for å formidle Buffys mentale tilstand gjør at det ikke føles som et formmessig brudd når en konseptuell subjektivitet forankres til henne. Subjektiviteten forankres visuelt gjennom Buffys blikk, men også auditivt ved at all lyd forsvinner. Den auditive subjektiviteten forholder seg til Buffys mentale rom ved at det er hennes oppfatning av lyden som uttrykkes. Både lyd og bilde er subjektivt, men bildet forholder seg til en forvrengning av det ytre rom mens lyden har tilhørighet i Buffys indre rom.

Lyden og bildet forholder seg til forskjellige narrative nivåer, og fokaliserer hvert sitt objekt. Visuelt er det en ytre, konseptuell subjektivitet der telefonen blir fokusert, mens det auditivt er en indre, konseptuell subjektivitet der det fokuserte er Buffys bevissthet. Begge illustrerer isolert et aspekt ved Buffys mentale tilstand, men gjennom forskjellige former for subjektivitet. Det kunne vært mulig å presentere scenen visuelt subjektivt og beholdt eller vrent lyden (som den hadde vært til stede i det



Figur 3.3: Buffy hører ambulanspersonalet i bakgrunnen.

ytre rommet), men det hadde ikke gitt den dobbelte subjektiviteten der bildet viser at Buffy ikke oppfatter alt rundt seg på en normal måte samtidig som lyden markerer at hun har trukket seg inn i et rom som ikke er knyttet til en ytre virkelighet i det hele tatt. Den auditive subjektiviteten har trengt dypere inn i Buffys indre enn den visuelle subjektiviteten, noe som muliggjøres ved valget av narrative nivåer og fokaliserte objekter.

3.2.2 Veksling mellom perseptuell og konseptuell subjektivitet

Subjektiviteten som er etablert utnyttes videre ut over i segmentet. Jeg vil gå nærmere inn på en scene der ambulanspersonalet fra 911 ankommer Buffys hjem.

Scenen består av fem klipp:

1. Kamera følger Buffy som går inn i stuen, TOT, ingen lyd.
2. Innzooming på Joyce som ligger på sofaen, HNÆR -> NÆR, ingen lyd.
3. Kamera zoomer inn på Buffy, NÆR, lyd av en ambulansedør som lukkes og fottrinn som kommer nærmere (figur 3.3).
4. Panorering/innzooming ned overkroppen til Joyce, skjørtet hennes har glidd opp, HNÆR/NÆR, ingen lyd (figur 3.4).
- 5a. Innzooming på Buffy, HNÆR -> NÆR, ingen lyd.
- 5b. Kamera står stille, NÆR, Buffy ser mot døren, lyd av ambulanspersonalet i bakgrunnen (figur 3.5).



Figur 3.4: Skjørtet til Joyce har glidd opp.



Figur 3.5: Buffy registrerer ambulanspersonalet.

- 5c. Kamera følger Buffy som går mot moren, og retter fort på skjørtet, HNÆR, lyd av ambulanspersonalet i bakgrunnen.

Scenen benytter seg visuelt av ytre, konseptuell subjektivitet ved å forankre uttrykket til Buffy i det hun går inn i stuen, for deretter å zoome inn på vekselvis Buffy og Joyce. Innzoomingen drar dem nærmere hverandre, og kombinert med parallellismen i uttrykket knyttes Buffys fokaliseringsprosess til moren. Fraværet av lyd over de to første bildeklippene forankrer auditivt en indre, konseptuell subjektivitet til Buffy i seg selv, fordi det objektivt ville vært noe lyd til stede. At lyden er fjernet markerer at vi befinner oss inne i Buffys hode. Den audiovisuelle koblingen konnoterer at Buffy utelukkende er i stand til å oppfatte moren som ligger på sofaen.

Når kameraet zoomer inn på Buffy i klipp tre blir lyden perseptuelt subjektiv, og trekker Buffys oppmerksomhet tilbake til virkeligheten og ambulanspersonalet som har kommet. Den perseptuelt subjektive lyden blir avløst av nok en konseptuell subjektivitet i klipp fire, og igjen rettes Buffys oppmerksomhet mot moren gjennom bruk av zooming og fravær av lyd. Lyden av ambulanspersonalet i klipp 5b

motiverer Buffy til å reagere på at morens skjørt har glidd opp.

Lyden veksler mellom å fokusere forskjellige objekter, og alt etter som hvilket objekt som er fokusert varierer lyden mellom å være perseptuelt og konseptuelt subjektiv. Den perseptuelle subjektiviteten har ambulanspersonalet som fokusert objekt i klipp tre og 5b. Når den fokuserte er moren (klipp to, fire og 5a) er subjektiviteten indre, konseptuell. I klipp 5c fokuseres både ambulanspersonalet og Joyce, ambulanspersonalet perseptuelt gjennom lyden og Joyce ved en ytre, konseptuell subjektivitet gjennom bildet.

Lyd og bilde danner sammen et uttrykk som ved hjelp av kamerabruk og veksling mellom lyd og fravær av lyd markerer en veksling i Buffys oppmerksomhet. Den konseptuelle lyden brukes sammen med det konseptuelle bildet for å formidle Buffys fokus på Joyce, mens den perseptuelle lyden motiverer Buffy til handling. Fordi lyden veksler mellom å fokusere ambulanspersonalet og Joyce, får den to separate funksjoner. Den gjeldende funksjonen bestemmes ut fra lydens plassering i det narrative hierarkiet.

Scenen kunne blitt fortalt gjennom en ektrafiksjonell forteller med en objektiv formidling av hendelsene. Dette kunne vært gjort ved å la kameraet være i ro, og la Buffy for eksempel si “nå kommer ambulansen, da må jeg dekke til moren min”. Dette hadde vektlagt den narrative handlingen, og scenen hadde mistet den stemningen den nå formidler. Å bruke Buffy som en fokusator, og fortelle historien gjennom subjektive kamerabevegelser og blikkretninger i kombinasjon med veksling mellom lyd og mangel på lyd avhengig av hvem Buffy fokuserer, formidler en subjektiv stemning mer troverdig enn en nøytral ektrafiksjonell forteller kunne gjort.

I de scenene jeg har konsentrert meg om hittil er Buffy identifisert som subjektiv forteller ved at begivenhetene er forankret i hennes sanser. Jeg vil nå se på to scener hvor subjektiviteten oppstår som et resultat av å sentralisere Buffy i rommet. I disse scenene oppstår sentraliseringen på to måter; gjennom scenens strukturering av rommet i en scene hvor Buffy er alene i huset, og i en flashbackscene hvor Buffy blir den retrospektive fortelleren av denne.



Figur 3.6: Buffy kaster opp.



Figur 3.7: Buffy ved bakdøra.

3.2.3 Visuell sentralisering og auditivt rom

Etter at ambulanspersonalet har dratt er Buffy alene i huset, og tilskueren opplever alt fra det man må anta er Buffys ståsted, uten at begivenhetene direkte er forankret i henne. Sentraliseringen oppstår gjennom den organiseringen av rommet lyd og bilde danner.

Scenen starter med at Buffy går mot kjøkkenet. Like før hun kommer dit faller hun ned på knærne og kaster opp. Buffy er helt nederst til høyre i bildet, øverst i bildet ser man en uro gjennom et vindu (figur 3.6). Buffy som kaster opp og uroen i vinden høres på lydsiden. Buffy reiser seg sakte og går med hånden på magen gjennom kjøkkenet til bakdøra, som hun åpner. Nå høres uroen, Buffys fottrinn og døren som åpnes. Buffy står i døra og ser ut, svett og tom i blikket, som om hun er ute av stand til å registrere noe, mens kamera viser et nærbilde av henne (figur 3.7). Uroen høres fremdeles, og er nå fulgt opp av reallyder som illustrerer en vanlig gate i en småby.

Mens Buffy kaster opp konnoterer kamerabruken bildemessig en kaotisk tilstand fordi kameraet er håndholdt og ustabil samtidig som det følger etter Buffy i stedet for å klippe. Lyden formidler på den ene siden Buffys tilstand når tilskueren hører henne kaste opp fordi den settes i sammenheng med en fysisk, kroppslig funksjon som de fleste opplever som ubehagelig. På den andre siden opptrer lyden som en motpol til bildet ved å formidle lyder som ikke har noe med Buffys situasjon å gjøre, i og med uroen som høres i bakgrunnen. Lyden har i så måte en dobbeltfunksjon som gjør at tilskuerens oppmerksomhet er på Buffy samtidig som den også rettes mot et rom utenfor Buffy. Lyden fokaliserer derfor både Buffy og dette ytre rommet, noe som utnyttes senere i scenen ved å ytterligere åpne for et rom Buffy ikke identifiseres med.

Når Buffy litt senere står ved bakdøren er scenen bildemessig sentrert rundt henne, mens det auditivt høres lyder som kommer utenfra, og ikke har noe med Buffy å gjøre. Dette gjør at bildet identifiserer seg med Buffy, mens lyden oppfanger hendelser utenfor henne. Lyden åpner for et rom som bildet, i og med fokuset på Buffy, ikke klarer å formidle. Scenen fortelles på et ekstrariksjonelt nivå gjennom både lyd og bilde, men de har på tross av dette ikke samme funksjon. Bildets identifisering med Buffy gjør at fortelleren ikke er i stand til å formidle visuelt hva som skjer rundt henne, men er begrenset til hennes tilstand. Auditivt formidler scenen at verden forøvrig ikke tar del i Buffy opplevelse, men går videre. Lydens og bildets divergerende betydning oppstår ikke ved å bruke forskjellige narrative nivå, men ved at de fokuserte objektene ikke sammenfaller. Ved å benytte seg av en forteller som står utenfor historien er det blitt mulig å, gjennom lyden, ta med aspekter som ikke kunne vært tatt med hvis scenen hadde blitt formidlet subjektivt gjennom Buffy fordi Buffy som subjektiv forteller ikke kunne ha registrert lyder i et ytre rom.

Det er mulig å tenke seg at Buffys tilstand kom til uttrykk ved å la bildet representere Buffys følelser, og fjerne lyden fullstendig. Likevel er det valgt en ekstrariksjonell forteller som formidler en del reallyder. I dette tilfelle blir derfor Buffys tilstand ikke bare reflektert ved det hun føler (som bildet representerer), men også ved å la tilskueren høre lyder Buffy ikke er i stand til å registrere. Lyden illustrerer at livet går videre, og blir i forhold til Buffy nesten en ikke-diegetisk lyd. Valget av

presentasjonsform har derfor skapt en mening som favner bredere enn en direkte karakterforankret subjektivitet kunne ha gjort.

3.2.4 Retrospektivt tilbakeblikk og deskriptiv pause

Den siste scenen jeg vil analysere fra segment en av “The Body” finner sted rett etter den faste introduksjonssekvensen, og foregår i et juleselskap der alle de faste karakterene er til stede. Juleselskapet foregår i en annen tid enn resten av segmentet, et skille som er markert ved at juleselskapet jo tilhører en annen årstid. Juleselskap-scenen bryter også med presentasjonsformen og tematikken i resten av episoden, noe som gjør at det ikke umiddelbart er tilgjengelig hvilken funksjon den har. *Buffy* er en serie som alltid har fulgt de konvensjonelle narrative kravene til kausale årsaksforklaringer på begivenheter, det er derfor nærliggende å søke en narrativ forklaring på juleselskaps scenen. Den deler rom med segmentet forøvrig, og oppfyller i så måte et kausalt krav, men den avstanden som eksisterer i tid opphever den kausale sammenhengen rommet skaper, og en annen årsaksforklaring må finnes. En mulig forklaring er at scenen er et flashback Buffy opplever idet hun ser moren sin død på sofaen. Sett i lys av den subjektive fortellerstemmen som etableres i resten av segmentet og nærbildet av Buffy før introduksjonssekvensen er dette en sannsynlig forklaring.

I så tilfelle vil fortelleren i flashbacket være en retrospektivt erindrende Buffy. Juleselskaps scenen ligger ikke på samme narrative nivå som resten av segmentet fordi Buffy som forteller ikke gir seg til kjenne i fortellingen, men velger en objektiv innfallsvinkel og gjør seg selv til en aural forteller i sin egen erindring. Vi får et tilfelle av en objektiv sentralisering i rommet. Uttrykket som velges i juleselskaps scenen understøtter den objektive fortellerstilen fordi valget av bildeutsnitt og lyd er normale i forhold til etablerte koder for objektivt fortalte fjernsynstekster idet de bruker et konvensjonelt uttrykk og har den som snakker i bildet.

Hvis juleselskaps scenen er et flashback fra Buffys side forventes det at Buffy skal ha tilgang til all informasjon som blir videreformidlet i scenen, selv om den ikke blir gjenfortalt på et direkte subjektivt narrativt nivå. Bildemessig er dette ikke tilfellet. To ganger beveger Buffy seg ut av rommet. Første gangen blir kameraet værende

igjen, og følger begivenhetene uten at Buffy er til stede. Bildet går her bort fra Buffy som den etablerte fortelleren og legger seg på et narrativt nivå som tilsvarer en ekstrafiksjonell forteller.

På lydsiden følger vi de samme begivenhetene som på bildesiden, noe som også tilsynelatende ekskluderer Buffy som forteller. Likevel kan lyden oppfattes som Buffys erindring fordi lyden har utstrekning i rommet, noe som muliggjør at Buffy har hørt det som foregår rundt bordet selv om hun ikke er direkte observerende. Bildesiden følger et generisk skjema for samtale rundt et bord, noe som støtter antagelsen om at Buffy ikke overvar samtalen, men at lyden utvidet Buffys romlige virkeområde til også å gjelde et rom hun ikke befant seg i.

Mladen Milicevic skriver i “Film Sound Beyond Reality: Subjective Sound In Narrative Cinema” om det han kaller en hypnopompisk overgang, det vil si en overgang fra en karakters subjektive indre til en ytre, objektiv virkelighet. Denne er, ifølge Milicevic, “rather fast and relatively short”.¹⁸ Dette kan forklare den brå overgangen fra juleselskaps scenen til episodens opprinnelige tid. I juleselskaps scenen skal Buffy og Joyce skjære vekk deler av en pai som faller på gulvet. Bildet er akkompagnert av lyden av paien som treffer gulvet og Buffy som skvetter. Bildet klippes over til et nærbilde av Joyce som ligger livløs på sofaen samtidig som all lyd opphører. Overgangen kan oppfattes som en hypnopompisk overgang, og støtter da antagelsen om at juleselskaps scenen var en subjektiv erindring.

Joss Whedon sier på kommentarsporet til DVD-utgaven av “The Body” at han ikke ønsket at åpningskredittene skulle ta oppmerksomhet fra scenen hvor Buffy oppdager moren død på sofaen, og at det var grunnen til at han skrev inn juleselskaps scenen. Han hadde med andre ord ikke en narrativ begrunnelse for scenen. Med utgangspunkt i dette vil jeg undersøke om scenen har en funksjon som ikke er motivert ut fra episodens handling.

En deskriptiv pause er en del av en historie hvor historietiden stopper opp, mens diskurstiden går. I forhold til hovedhistorien i “The Body” kan juleselskaps scenen oppfattes som en deskriptiv pause, og fungere som en kontrast til tematikken som

¹⁸Milicevic, <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>.

formidles i hovedhistorien. Lyd og bilde er i et slikt tilfelle på samme nivå, det ekstrasjeksjonelle. Dette kan begrunne den objektive fortellerstilen som bryter med resten av episoden og realllyder av fottrinn og servise som fjernes fra bordet. Det er lite sannsynlig at Buffy ville lagt vekt på slike realllyder i en erindring fordi disse ikke har noen funksjon ut over å være realitetseffekter. At scenen er en deskriptiv pause forklarer også hvordan det er mulig at Buffy ikke er til stede hele tiden.

Juleselskaps scenen kan fremstå som et flashback eller en deskriptiv pause. I begge tilfeller ligger bildet på et ekstrasjeksjonelt nivå, og hvorvidt lyden oppfattes som ekstrasjeksjonell eller perseptuelt subjektiv avgjør scenens funksjon.

Scenen kan også ha funksjon som både flashback og deskriptiv pause fordi uttrykket kan ha flere forskjellige meninger på innholdsplanet avhengig av hvilket narrativt nivå lyd og bilde oppfattes under. Lydens og bildets vaghet i forhold til narrative nivå kan være et resultat av at scenen skal kunne tolkes på flere måter fordi det er kontrasten til episoden forøvrig som er av betydning, ikke hvorvidt det er et flashback eller en deskriptiv pause. Lyden og bildet i forhold til hverandre gjør at det ikke er mulig å avgjøre hvilket narrativt nivå de respektivt hører inn under fordi det som passer i den ene konteksten blir motsagt av den andre uansett hvilken funksjon man anser scenen å ha.

Jeg har i denne analysen av juleselskaps scenen ikke undersøkt nærmere hvilke objekter som fokaliseres av de narrative nivåene. Grunnen til dette er at hensikten med scenen er å skape en kontrast til resten av episoden, og det er scenen som helhet som blir fokalisert, ikke enkeltobjekter eller en bestemt tilstand. Fokaliseringsprosessen er derfor ikke knyttet opp mot de henvendelsesformene som benyttes i scenen.

3.2.5 Subjektiv formidling gjennom utenforstående

I episodens andre segment er Buffy på skolen til sin yngre søster Dawn for å fortelle henne at moren er død. Buffy henter Dawn ut fra klasserommet, og snakker med henne i gangen utenfor. Mellom klasserommet og gangen er det et stort vindu, og de som er inne i klasserommet kan følge med på det som skjer utenfor.



Figur 3.8: Fra gangen til klasserommet.

1. Buffy/Dawn går bortover gangen, TOT,
Dawn: What's going on? Something's going on.
Buffy: Let's go outside.
2. Buffy/Dawn, TOT,
Dawn: No. Tell me what's going on.
3. Fremmede, ser mot Buffy/Dawn, TOT,
Buffy: It's...
4. Buffy/Dawn, Dawn legger armene i kors, TOT,
Buffy: ... bad news.
Dawn: Well, what is it? What happened?
5. Gjennom vinduet ser man klasserommet, deriblant Kevin og Lisa, to venner av Dawn, TOT, Kevin ser mot gangen, Lisa beveger seg mot gangen,
Buffy: It's bad. Please... (figur 3.8)
6. Buffy/Dawn, HNÆR Dawn over skulderen til Buffy,
Dawn: Where is mom?
7. Buffy, NÆR,
Buffy: Mom had an accident...
8. Dawn, HNÆR over skulderen til Buffy,
Buffy: ... or...
9. Gjennom vinduet ser man klasserommet, HTOT, Lisa nærmer seg vinduet, går sakte, kamera panorerer sakte over klasserommet,
Buffy: ... something went wrong from the tumor.
10. Dawn med tårer i øynene, NÆR over skulderen til Buffy,



Figur 3.9: Fra klasserommet til gangen.

Dawn: Is she okay? Is she... But she's okay? But... It's, it's serious, but...

11. Buffy, HNÆR over skulderen til Dawn,

Buffy: Dawn...

12. Fra klasserommet gjennom vinduet, HTOT, ser Buffy/Dawn, Buffy snakker, men man hører ikke hva hun sier. Dawn blir opprørt, og begynner å gråte, faller på gulvet,

Dawn (veldig svakt, gråtkvalt): No. No, it's not true. No, you're a liar, she's fine (figur 3.9).

13. Kevin ser mot vinduet, trist, HNÆR, ingen lyd.

14. Lærer, trist, HNÆR, ingen lyd.

15. Lærer, Lisa og to andre elever går mot vinduet, gjennom vinduet ser man Buffy og Dawn som sitter på gulvet. Dawn gråter. Alle bevegelser er sakte og flytende. Kameraet er plassert bak personene i klasserommet og panorerer sakte,

Dawn (svakt): No. no.

I denne analysen vil jeg se på hvordan veksling mellom rom og den variasjonen i narrative nivå dette medfører gjør at subjektivitet etableres gjennom personer som observerer hendelsen utenfra, uten å være direkte involvert i den, og hvilke konsekvenser dette får for oppfattelsen av scenen.

Kamera veksler mellom å være på gangen sammen med Buffy og Dawn, og i klasserommet sammen med læreren og de andre elevene. Første del av scenen formidler samtalen mellom Buffy og Dawn på gangen ved å benytte en ekstrasjoksjonell forteller

både visuelt og auditivt. I bildeklipp fem forskyves det visuelle fokuset fra Buffy og Dawn over på personene i klasserommet, som kan sees gjennom vinduet. Visuelt kan det se ut som om klippet etablerer de foregående som forsinkede, perseptuelt subjektive bilder fra personene i klasserommet. Lydmessig høres det derimot ut som om man er til stede i gangen sammen med Buffy og Dawn, og det er derfor mer naturlig å oppfatte scenen som fortalt på et ekstrafiksjonelt nivå, der klipp fem er et objektivt bilde som etablerer at Buffy og Dawn blir observert av andre. Dette legger igjen grunnlaget for en mulig subjektiv formidling senere.

I bilde tolv har kameraet flyttet seg inn i klasserommet, og observerer Buffy og Dawn gjennom vinduet. Fordi bilde fem (og ni) har etablert personene i klasserommet som tilskuere oppfattes bilde tolv som subjektivt formidlet gjennom disse personene. Denne tolkningen forsterkes ved at lyden høres dempet gjennom vinduet. Resten av scenen blir formidlet fra klasserommet.

Struktureringen av scenen gjør det mulig for en ekstrafiksjonell forteller å lede oppmerksomheten mot at scenen blir observert av andre. Denne etableringen brukes senere til å formidle en subjektiv oppfatning av det som skjer på gangen. Idet scenen flyttes inn i klasserommet oppfattes uttrykket umiddelbart som perseptuelt subjektivt fordi gjengivelsen av lyd og bilde stemmer overens med det en tilskuer vil oppfatte som rimelig fra klasserommets posisjon i forhold til Buffy og Dawn på gangen. Samtidig har scenen elementer av konseptuell subjektivitet i seg, noe som er et resultat av den fokaliseringsprosessen som oppstår via personene i klasserommets reaksjon på det som utspiller seg på gangen. Personene i klasserommet fungerer som interne fokalisatorer som fokaliserer sine inntrykk av Dawn. Fordi subjektiviteten i scenen blir formidlet gjennom utenforstående som ikke er helt på høyde med situasjonen fører den ikke til identifikasjon med de som opplever, men heller til distansering. Fremmedgjøringen som oppstår i forhold til Dawn er et resultat av at fokalisatorene konsentrerer seg om sin egen indre tilstand i stedet for Dawn i det ytre rom. Hadde Dawn blitt fokusert hadde det vært en større grad av identifikasjon med henne enn det som nå er tilfellet.

Distanseringen til Dawn blir ytterligere forsterket ved at det er et fysisk skille mellom de som opplever og de som formidler scenen. I segment en gjorde den subjektive

fremstillingen at tilskueren kunne identifisere seg med det som skjedde, i segment to fører den til en slags fremmedgjøring i forhold til Dawn. Subjektiv fremstilling betyr derfor ikke nødvendigvis at tilskueren identifiserer seg med karakteren som opplever. I segment to ville en objektiv fremstilling gjennom en ektrafiksjonell forteller som oppholdt seg på gangen gjennom hele scenen resultert i en større grad av identifikasjon med Dawn.

I segment to er lyden med på å bestemme hvilket narrativt nivå bildet ligger på i de forskjellige klippene. Bildet er alene tvetydig, men i kombinasjon med lyden blir meningen entydig. At scenen fremstår som konseptuelt subjektiv i forhold til personene i klasserommet kommer som en følge av den fokaliseringsprosessen som ble etablert audiovisuelt ved å veksle mellom rom, og benytte lydens varierende volum som rettesnor for hvem tilskueren skal identifisere seg med.

3.2.6 Romlig og temporær strukturering av subjektivitet

Til slutt i dette kapitlet har jeg lyst til å se nærmere på en scene fra episoden “Once More With Feeling”, der Buffy trener sammen med Giles. Giles har alltid fungert som en farsfigur for henne. Han har lenge følt at Buffy er tiltaksløs, og synger en sang om dette. Mens Giles synger er hans bevegelser i normalt tempo, mens Buffys bevegelser er i et saktere tempo. Lyden følger Giles’ nivå. Jeg vil se på hvordan struktureringen av tiden i sekvensen gjør at to narrative nivåer eksisterer samtidig, og hvordan den temporære strukturen har konsekvenser for forståelsen av rommets organisering.

Branigan skiller mellom diegetisk og ikke-diegetisk historierom som henholdsvis et rom karakterene oppfatter, og et rom karakterene ikke oppfatter. I denne scenen er rommet både diegetisk og ikke-diegetisk på samme tid. Giles og Buffy forholder seg ikke romlig til hverandre. De er i samme rom, men opptrer parallelt til hverandre, og deler således ikke rom. Giles forholder seg til et gammelt historierom mens Buffy i denne sammenhengen settes inn i et nytt. Tidsmessig følger Giles et normalt tempo, og er derfor en del av det diegetiske historierommet. Fordi Buffy ikke er til stede i Giles’ tid oppholder hun seg i et ikke-diegetisk historierom relatert til Giles. At

Buffy og Giles ikke oppholder seg i samme rom understrekes ved at Buffy etter endt scene spør “did you just say something?”, fordi hun ikke har hørt ham synge.

Lydmessig følger musikken Giles, og den handler om hans følelser i forhold til Buffy. Lyden er synkron med Giles, men ikke med Buffy. Lyden er derfor med på å bryte opp rommet, og gjør Buffys rom diskontinuerlig med Giles’ rom. Det kontinuerlige rommet er en del av diegesen. Lyden forhindrer det diskontinuerlige rommet i å være en del av diegesen, fordi det forholder seg til Giles’ rom. Dette inntrykket forsterkes ved at reallyder av Buffy forsvinner helt, mens det fremdeles er reallyder av Giles til stede.

At Giles og Buffy oppholder seg i forskjellig tid gjør at de har forskjellig tilgang til informasjon, og befinner seg på forskjellige narrative nivå. Det er ingen subjektivitet knyttet til den auditive representasjonen, og en ekstrafiksjonell forteller formidler derfor lyden. På det ekstrafiksjonelle nivået fokaliseres Giles gjennom sangen og tiden knyttet til ham.

På den visuelle siden fungerer Giles som en ytre, konseptuell forteller som fokaliserer Buffy gjennom bildene og tiden som knyttes til Buffy. Giles oppfattes som forteller i dette tilfellet fordi rommet er ikke-diegetisk i forhold til hans oppfattelse av sin relasjon til Buffy. Den ekstrafiksjonelle fortelleren har altså knyttet et rom til Giles som så brytes opp og gjøres diskontinuerlig i forhold til Buffy. Rommet i forhold til Giles er kontinuerlig fordi den ekstrafiksjonelle fortelleren identifiserer seg med Giles’ rom gjennom lyden.

Ved å bryte rommets kontinuasjon kan scenen formidles gjennom to forskjellige narrative nivåer ved hjelp av lyden og bildet, noe som gjør det mulig å fokusere forskjellige objekter. Dette gjør at tilskueren samtidig får et inntrykk av Giles’ følelser overfor Buffy, og hvordan Giles fremstår i situasjonen.

Kapittel 4

Metaforer i

Buffy - The Vampire Slayer

4.1 Teoretiske betraktninger

Det foregående kapitlet viste hvordan tekstens audiovisuelle oppbygning formidler en karakters inntrykk og følelser ved hjelp av subjektiv forankring og diskursiv identifikasjon gjennom uttrykket. I dette kapitlet vil jeg undersøke nærmere hvordan en metaforisk forståelse av karakterbundne hendelser er et resultat av den audiovisuelle koblingen.

4.1.1 Generell metafor-teori

Hva er en metafor, og hvordan fungerer metaforer? Dette har blitt diskutert helt siden Aristoteles. Felles for debattantene er tanken om at en metafor er et uttrykk der meningen går ut over den som direkte fremkommer i teksten. Aristoteles skrev i *Om Diktetekunsten* at en metafor er basert på “(...)ord som er overført fra sin opprinnelige mening(...)”.¹ Ifølge Aristoteles oppstår således metaforen ved en rettlinjert, enveis meningsdannelse idet et ord substitueres med et annet. Senere har denne sub-

¹Aristoteles 1997:66.

stitusjonsteorien blitt supplert av en interaksjonsteori I. A. Richards, Max Black og Paul Ricoeur² var foregangsmenn for.

I. A. Richards skriver at metaforen inneholder:

(...)two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction.³

Richards vektlegger derved metaforens avhengighet av interaksjonen mellom de to tankene. Den ene tanken som ligger til grunn kaller Richards for tenor (hovedinnhold) og den sekundære for vehicle (spreder). Hovedinnholdet og sprederen har sammen en merbetydning i forhold til hver av dem alene.⁴

I likhet med Richards forstår Max Black en metafor som bestående av ett primært ikke-metaforisk subjekt og ett sekundært metaforisk subjekt der meningen dannes i en tolkningsprosess som går frem og tilbake mellom det primære og sekundære subjektet.⁵ I motsetning til Richards mener han at:

The secondary subject is to be regarded as a system rather than an individual thing.⁶

Black løfter altså metaforen ut av individets sfære og betrakter den som et uttrykk for større samfunnsmessige anliggender, der Richards ser den som refererende til ett enkelt objekt. Uavhengig av perspektivene finner begge metaforens mening hovedsakelig i interaksjonen mellom tekstens kontekster, noe som plasserer leserens rolle i periferien av meningsproduksjonen.

Den pragmatiske tradisjonen plasserer en setnings mening i intensjonen med språkhandlingen. John P. Searle mener derfor at den metaforiske meningen utelukkende ligger

²Ricoeurs hovedverk *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* tar opp og kommenterer både Richards og Black.

³Richards 1950:93.

⁴Richards 1950:96ff.

⁵Black i Ortony 1993:27f.

⁶Black i Ortony 1993:27.

hos den som ytrer utsagnet, og oppstår idet talerens intensjoner fraviker fra uttrykkets bokstavelige betydning.⁷

Donald Davidson mener som Searle at en språkhandlings betydning ikke ligger i selve teksten, men han tillegger den personen språkhandlingen er rettet *mot* evnen til å tilføre mening.⁸ I essayet “What Metaphors Mean” i *Inquiries into Truth and Interpretation* kommer Donaldson med en radikal påstand idet han skriver:

The central mistake against which I shall be inveighing is the idea that a metaphor has, in addition to its literal sense or meaning, another sense or meaning.⁹

Å hevde at en metafor ikke har betydning ut over den bokstavelige fjerner, mener jeg, dens eksistensgrunnlag fordi meningen springer ut fra nettopp den tvetydigheten som oppstår i et metaforisk uttrykk. Videre er det tvilsomt om det er fruktbart å separere meningen fullstendig fra teksten i seg selv. Pragmatikkens metaforforklaring holder derfor ikke vann, og kursen må peiles inn mot andre tilnærmelser.

Den kognitive semantikken, representert her ved George Lakoff og Mark Johnson, mener, som Searle og Davidson, at metaforer ikke kan skilles fra den menneskelige mentale prosessen:

The essence of metaphor is *understanding and experiencing* one kind of thing in terms of another.¹⁰

Men de hevder ikke at det er intensjonen bak det metaforiske uttrykket som rommer meningsinnholdet. I stedet skriver de at metaforer fungerer ved at vi forstår et aspekt ved et objekt ved hjelp av et annet objekts egenskaper. Samtidig vil fokuset på det ene aspektet gjøre at andre aspekter, som ikke er relevante for metaforens innhold, blir skjult.¹¹ Dette innebærer at en metafor må forstås ikke bare i forhold til de

⁷Searle i Ortony 1993:83f.

⁸Davidson 1986:245ff.

⁹Davidson 1986:246.

¹⁰Lakoff og Johnson 1980:5, min utheving.

¹¹Lakoff og Johnson 1980:10.

egenskapene som sammenlignes, men også i forhold til de egenskapene som velges bort. Som jeg forstår Lakoff og Johnson gir de en rimelig forklaring på hva det metaforiske uttrykket er, men deres teori vektlegger etter min mening menneskets rolle i for stor grad, og tar derfor ikke høyde for interaksjonen mellom teksten og leseren.

Jeg mener interaksjonsteoriens forståelse av meningsdannelsen gjennom kontekstvariasjoner må sees sammen med den aktive rollen den kognitive semantikken tillegger mennesket. Metaforer har ett ledd som finnes i teksten og ett ledd som eksisterer i en overført betydning, men som ikke er direkte tilgjengelig i kraft av teksten alene. En metaforisk mening er et resultat av interaksjonen både mellom de leddene som spiller sammen i en gitt kontekst, og mellom teksten og leseren.

Metaforers innhold baserer seg på en veksling av mening mellom det tekstlige uttrykket og leserens forståelse. Metaforens fulle mening ligger ikke i teksten alene, ei heller utelukkende hos mottakeren. Idet en bokstavelig lesning ikke lenger er tilstrekkelig for å gi mening vil en metaforisk tolkning oppstå, og det ligger derfor i metaforens natur at den er tvetydig. Dersom teksten i seg selv fikserer meningen er det ikke rom for mer enn en fortolkning av innholdet. Idet en mottaker står fritt til å aktivt fremheve og skjule aspekter som det passer denne åpnes det for flere mulige forståelser av det metaforiske uttrykket. Likevel kan ikke enhver tolkning legges inn i et uttrykk, teksten setter grenser for hva som er rimelig. Konteksten metaforen settes inn i vil ytterligere innsnevre tolkningsmulighetene. Utsagnet “kvinnen er en rose” kan tillegges både den meningen at kvinnen er pen og at kvinnen kommer til å såre deg, alt etter som mottakeren mener uttrykkets metaforiske del legger vekt på rosens utseende eller rosens torner. Hvis utsagnet ytres i forbindelse med en skjønnhetskonkurranses er det nærliggende å tolke det i den første betydningen. Å tolke utsagnet som en kommentar om kvinnens intelligens er derimot utenfor de rammene utsagnet i seg selv har satt.

4.1.2 Filmatisk metaforsteori

Så langt har jeg konsentrert meg om en metaforforståelse som har sitt utspring i skrevne tekster. Dette er nyttig ettersom det gir en grunnleggende forståelse av hvordan metaforer fungerer. All den tid mitt anliggende gjelder audiovisuelle tekster, er det også nødvendig å ta hensyn til de mediespesifikke egenskapene disse innehar.

Det første problemet en møter på er spørsmålet om filmatiske metaforer i det hele tatt kan forekomme. Det hevdes at et bilde ikke kan være mer enn man ser, og derfor kun kan tolkes bokstavelig, mens en metafor er avhengig av at deler av uttrykket kan tolkes figurativt.¹²

Trevor Whittock har innvendinger mot dette synet:

(...)The signification of the film image will be the product of many factors: its juxtaposition with other images, its role in the thematic or narrative development of the film, its relation to the conventions of cinematic or other arts, its place in social beliefs and customs, even its cultural and historical siting. Whether a film image is to be understood literally or figuratively will be an emergent property of such factors.¹³

Videre argumenteres det med at forholdet mellom representasjonen av et objekt og objektet selv er mye nærmere på film enn i skrevne tekster, og derfor oppfattes film som noe virkelig og samtidig. Men, skriver Whittock, det er kun fordi vi glemmer å ta hensyn til lydsporets åpenbare reproduksjon. De mentale prosessene hos publikum fører til en “willing suspension of disbelief”.¹⁴

Som Whittock er inne på legger motstanderne av filmatiske metaforer hele meningsdannelsen i teksten, og glemmer det menneskelige bidraget. Lensmann Harry S. Truman i fjernsynsserien *Twin Peaks* har et utstoppet hjortehode hengende på veggen bak pulten sin, og en observant leser vil kombinere dette med president Harry S. Trumans plakett “the buck stops here”. Det filmatiske uttrykket har blitt tillagt

¹²Dette nevnes eksempelvis i Whittock 1990 og Carroll 1996.

¹³Whittock 1990:39.

¹⁴Whittock 1990:22f.

en mening som ikke fremkommer direkte, men som er avhengig av tilskuerens slutninger.

Når det nå er avklart at filmatiske metaforer kan forekomme er tiden inne til å se nærmere på hvordan de fungerer.

Noël Carroll skriver i *Theorizing the Moving Image* at metaforer består av et kilde-domene (source domain), som er den delen av et metaforisk uttrykk som ligger til grunn for meningsdannelsen, og et måldomene (target domain), som er den delen som får overført betydning fra kildedomenet.¹⁵ Den filmatiske metaforen er basert på likhet der:

The elements in such metaphors are features of the self-same entity in virtue of inhabiting the same space-time coordinates - i. e., being within the same continuous contour, or perimeter or boundary.¹⁶

Selv om kilde- og måldomenet deler egenskaper må de hentes fra forskjellige kategorier, og for at uttrykket skal oppfattes som en metafor må ett av metaforelementene være fysisk umulig i forhold til virkeligheten eller i forhold til filmens univers. Et monster i en skrekkfilm, for eksempel, er derfor ikke en metafor fordi monsteret eksisterer i filmens univers. For å avgjøre om et element er fysisk mulig må tilskueren derfor forholde seg til konteksten rundt enkeltbildet i tillegg til bildet i seg selv. Det er nettopp den fysisk umulige referenten som gjør at en tilskuer leter etter en metaforisk mening, fordi denne viser til noe utenfor virkeligheten eller filmens univers.¹⁷

Carroll ser metaforens temporære varighet i det gjensidige avhengighetsforholdet bildet har til de omkringliggende enhetene. Likevel er den viktigste bestanddelen for Carroll den romlige organiseringen av kilde- og måldomenet som simultant tilstedeværende i bildet. Jeg mener denne forståelsen av filmatiske metaforer innskrenker deres virkeområder idet den begrenser muligheten for at kulturell og samfunnsmessig kontekst kan være et element i meningsdannelsen. Jeg vil hevde at måldomenet

¹⁵ Carroll 1996:212.

¹⁶ Carroll 1996:214.

¹⁷ Carroll 1996:214ff.

kan befinne seg utenfor filmen, som bestanddel i tilskuerens bevissthet.

I de tilfellene der begge domeneene er til stede i filmen samtidig er det ingen betingelse at det ene domenet må være en fysisk umulighet for at uttrykket skal oppfattes metaforisk. I episoden "I Robot You Jane" fra første sesong av *Buffy* møter Willow en gutt på internett. Han gir seg ut for å være en normal gutt, men når Willow får vite mer om ham viser det seg at han er et monster ved navn Mollock. Mollock eksisterer som et reelt monster i seriens univers, men er samtidig en metafor for farene ved internettdating.

Videre skriver Carroll at filmmetaforer kan kjennes igjen bare ved å se på dem fordi det ikke finnes noen filmatiske koder:

Visual images, needless to say, are symbols. But they are a special type of symbol insofar as their comprehension does not require codes nor could there be anything like a dictionary which would enable one to decipher or read such images. Rather, the audience looks at the screen and recognizes that which the image represent(...).¹⁸

I mine øyne er dette et argument som ikke er holdbart. Innvendingen har sin kjerne i synet på hvor stor del av den metaforiske meningen som kan eksistere utenfor film-bildet. Uavhengig av om både kilde- og måldomene er til stede i bildet eller ikke, vil den metaforiske meningsdannelsen også være et resultat av betingelser utenfor teksten som forutsetter en kode for å forbinde tekstens og det utenforståendes meningsproduksjon.

Carrolls vektlegging av at både kilde- og måldomene er å finne i teksten setter så store begrensninger for metaforbegrepet at han, for mitt formål, ikke er anvendelig. Derfor vil jeg rette blikket andre steder hen.

Christian Metz definerer aldri metafor i boken *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, men han refererer til begrepene hovedinnhold og spreder,¹⁹ og det er derfor logisk å anta at han legger Richards metaforteorier til grunn for sin

¹⁸Carroll 1996:215.

¹⁹Metz 1982:189.

forståelse av metaforer. Konkret bruker Metz Ferdinand de Saussures semantikk og Roman Jakobsons retorikk. Fra Saussure har han hentet begrepene paradigme (enheter som basert på likhetstrekk tilhører samme kategori) og syntagme (enheter fra paradigmer satt inn i en temporær kjede), fra Jakobson metafor og metonymi. Han opererer derfor med fire termer der paradigme og metafor deler kvaliteten likhet, mens syntagme og metonymi deler kvaliteten nærhet.²⁰

Med utgangspunkt i Jakobsons ide om at prinsippene om nærhet og likhet forholder seg til to forskjellige akser skriver Metz:

(...)the *positional* axis, which is that of the discursive chain, of syntax, and the *semantic* axis, involving the signifieds or referents, the “topic” of the discourse.²¹

Den posisjonelle aksene omfattes av diskursen, og posisjonell nærhet knytter til seg syntagmatiske kjeder mens posisjonell likhet knytter til seg paradigmatiske enheter. Den semantiske aksene tilhører historien, og semantisk nærhet knytter til seg metonymien mens semantisk likhet knytter til seg metaforen. De syntagmatiske og paradigmatiske egenskapene plasseres i filmens diskurs og handler om hvordan teksten er strukturert. Metafor og metonymi tilhører historien, og er derfor en del av filmens meningsinnhold.²² Metaforene og metonymiene i en film må derfor sees i lys av den syntagmatiske og paradigmatiske strukturen.

Metz velger å kalle den posisjonelle aksene for diskursiv og den semantiske for referensiell. Det diskursive og det referensielle vil uunngåelig sammenlignes fordi det referensielle får mening også i lys av det diskursive, derfor oppstår det to typer likhet og to typer nærhet i diskursen; de som spesifikt tilhører diskursen, og de som også tilhører historien. På bakgrunn av dette kommer Metz frem til at det er fire hovedtyper av filmatiske sammenstillinger: metaforer og metonymier som presenteres syntagmatisk, der både hovedinnhold og spreder er å finne i teksten, og paradigmatiske metaforer og metonymier, der sprederen ikke er til stede.²³

²⁰Metz 1982:174.

²¹Metz 1982:184.

²²Metz 1982:183ff.

²³Metz 1982:186ff.

En filmatisk metafor teori må ta høyde for at audiovisuelle tekster har både en romlig og en temporær dimensjon, noe som gjør at de tekstlige elementene sameksisterer og samvirker i meningsproduksjonen. Metz tar til en viss grad hensyn til dette med sin forståelse av en tekst som bestående av enheter fra paradigmer satt inn i syntagmatiske kjeder. Den paradigmatiske romligheten vil komplettere den syntagmatiske tidsaksen. Men inndeling i metafor og metonymi gjør teorien til Metz unødvendig komplisert uten å tilføre noen mening som ikke dekkes ved å la metonymien være en form for metafor. Den statiske kategoriseringen av metafortyper fikserer meningen for rigid der en teori om filmatiske metaforer må gi rom for en større grad av fleksibilitet, og dessuten ta høyde for at en audiovisuell tekst er en dynamisk enhet hvor meningen er flytende. Metz legger seg i tillegg nært opp mot en substitusjonsteori, og legger for liten vekt på den meningen som oppstår i interaksjonen mellom en metafors bestanddeler.

Ifølge Metz er ikke nødvendigvis sprederen til stede selv om det er en filmatisk metafor, og han skiller mellom metaforer som tilhører henholdsvis diskursen og historien. Dette muliggjør en sammenligning mellom henvendelsesformer og metaforer i en tekst ved å relatere begge til struktur såvel som innhold. Dette er for min oppgave viktige momenter å ta med videre, selv om teorien som helhet ikke gir en tilstrekkelig metaforforståelse.

Trevor Whittock vier en hel bok, *Metaphor and Film*, til emnet filmatiske metaforer. Her definerer han, ganske ukontroversielt, en metafor som:

(...)the presentation of one idea in terms of another, belonging to a different category, so that either our understanding of the first idea is transformed, or so that from the fusion of the two ideas a new one is created.²⁴

Med I. A. Richards terminologi kalles den originale ideen for hovedinnhold, og den andre ideen, som modifierer den første, for spreder.²⁵

Alle metaforer har noe felles som binder dem sammen, og noe ulikt som separerer

²⁴Whittock 1990:5.

²⁵Whittock 1990:5.

dem. For at et uttrykk skal kunne oppfattes metaforisk må den meningen som oppstår i overføringen av mening mellom ideene ha en merbetydning i forhold til summen av de to opprinnelige ideene. Videre må sammenhengen mellom hovedinnhold og spreder kunne tolkes figurativt. Metaforens figurative innhold gjør at:

(...) Categories are compacted and broken down so that fresh meaning can be expressed. The effect of vehicle on tenor will either be to reconstruct the category of the tenor, or from the fusion of vehicle and tenor to create something for which no category yet exists.²⁶

Whittock fører interaksjonsteorien over til filmmediet idet han skriver at gamle og nye ideer og kontekster vil påvirke hverandre, og ny og gammel mening interagere med hverandre. Vekslingen mellom kontekster som en metafor forutsetter gjør den kontekstavhengig.²⁷

Men hvordan fungerer en filmatisk metafor? Et filmbilde har en dualistisk natur der den denotative og den konnotative meningen eksisterer i fellesskap, noe som medfører at hovedinnhold og spreder er til stede samtidig. Avgjørende for hva som fungerer som henholdsvis hovedinnhold og spreder er den tilstedeværelsen det denotative uttrykket har. Det mest fremtredende uttrykket opptrer som hovedinnhold, og oppfattes som en del av narrasjonen, mens det mer tilbaketrukne og sekundære uttrykket tar rollen som spreder, og står utenfor narrasjonen. Meningen som oppstår i filmbildet spesifiseres av konteksten som ligger rundt, og hva som er primær og sekundær mening er avhengig av konteksten. Både mise-en-scene og filmatiske elementer kan fungere metaforisk.²⁸

Alle tegn består av et innhold og et uttrykk, og på grunn av en films visuelle karakter er alle de meningene et uttrykk omfatter til stede samtidig. Uttrykkets korresponderende innhold trenger ikke nødvendigvis være til stede på samme måte fordi det filmatiske uttrykkets denotative og konnotative betydning er parallelt tilstedeværende. Innholdet kan forholde seg til et bokstavelig og et figurativt diskursnivå

²⁶Whittock 1990:7.

²⁷Whittock 1990:7ff.

²⁸Whittock 1990:30ff.

samtidig.²⁹

Whittock mener uttrykket har to potensielle meninger. Den lettest tilgjengelige forholder seg til historien og narrasjonen, den andre til diskursen og metaforen. Den metaforiske meningens posisjon i forhold til narrasjonen er avhengig av uttrykket. Hvis uttrykket er påfallende vil metaforen dominere over den narrative handlingen. Hvis uttrykket er nøytralt vil den sekundære betydningen være skjult, og metaforen til stede parallelt med handlingen uten å avbryte den. Overgangen mellom narrativ handling og metaforisk uttrykk er glidende, og må sees i lys av konteksten. I motsetning til Metz ser Whittock metaforer i forhold til narrasjonen og finner at disse kan sameksistere i teksten. Dette, kombinert med at han benytter seg av interaksjonsteoriens utveksling av mening mellom primær og sekundær mening, tar hensyn til audiovisuelle teksters dynamiske meningsproduksjon og gjør Whittock i så måte mer formålstjenlig enn Metz.

4.1.3 Karakterbundet, audiovisuell metafor-teori

Whittock og Metz benytter seg av elementer som er riktige og viktige i forhold til audiovisuelle metaforer, men deres overordnede metaforsyn er for snevert, idet de kun finner mening i teksten i seg selv, og i denne kun i bildet. Derfor er det nå nødvendig å drøfte hvordan bilde *og lyd* skaper metaforer i audiovisuelle tekster.

Jeg velger å modifisere forståelsen av filmatiske metaforer noe i forhold til Whittock og Metz. Jeg mener blant annet at den aktive rollen tilskueren har i forbindelse med metaforproduksjonen gjør at den sekundære meningen ikke fremkommer direkte i teksten, fordi den sekundære meningen oppstår i et samspill mellom teksten og tilskuerens referansepunkter. Tekstens primære mening setter rammene for de kontekstene den overførte betydningen kan settes inn i, men det er opp til tilskueren å avgjøre hvilken kontekst som er relevant i hvert enkelt tilfelle.

Jeg vil nå rette blikket tilbake til kapitlets tidligere teorier, og legge den merbetydningen som oppstår i vekslingen mellom tekst, kontekst og tilskuer til grunn også for

²⁹Whittock 1990:37f.

metaforer som er et resultat av audiovisualitet. Jeg vil også ta vare på det romlige elementet Whittock og Metz har tilført metaforstudiene. Når dette er sagt, må en audiovisuell metafor teori ta høyde for at lyden ikke bare er et additivt element til bildet, men at meningsproduksjonen er farget av samspillet mellom lyden og bildet.

I kapittel to viste jeg hvordan audiovisualiteten fungerer i en subjektiv formidling av karakterers følelser. Jeg vil ta utgangspunkt i den tekstforståelsen som kom til uttrykk der, fordi en teori om karakterbundne, audiovisuelle metaforer må forstås som et resultat av en subjektiv tekststruktur. Dette innebærer at lyden og bildet uavhengig av hverandre settes inn i et narrativt hierarki i henhold til de henvendelsesformene som benyttes. Videre skiller jeg mellom perseptuell og konseptuell subjektivitet som er direkte forankret i en karakter, og uttrykkets diskursive identifikasjon med en karakter.

I kapittel to viste det seg at det ikke var noe i veien for at lyd og bilde befant seg på forskjellige nivåer i det narrative hierarkiet, og i forlengelsen av dette ble formidlet gjennom separate fortellere. Dette gjorde at de inntok forskjellige funksjoner i forhold til teksten. Lydens og bildets narrative nivå kunne også forandre seg i løpet av en scene. I en metaforanalyse vil jeg benytte meg av disse funnene, men metaforikken trenger dypere inn i den audiovisuelle karakterformidlingen enn den direkte tilgjengelige subjektiviteten ved å også forholde seg til en meningsproduksjon som går ut over teksten i seg selv. En audiovisuell metafor teori må som en følge klare å ta opp i seg den funksjonen de ikke-tekstlige aspektene har, og den rollen lyden og bildet spiller i denne prosessen må også relateres til disse.

Jeg vil skille mellom en narrativ handling og en metaforisk meningsproduksjon. Den metaforiske meningen består, som vi har sett, av to ledd. Jeg velger å kalle disse for konkret og abstrakt ledd. Det konkrete leddet finnes i teksten, i form av lyd, bilde, eller kombinasjoner av disse. Det abstrakte leddet oppstår i samspill med konteksten rundt og tilskuerens tolkning, og er ikke tilgjengelig i teksten. Det konkrete leddet tilsvarer den primære meningen, mens det abstrakte tilsvarer den sekundære meningen.

Den narrative handlingen fremkommer direkte i teksten som bokstavelig mening,

og kan eksistere side om side med den metaforiske delen. Narrasjonen og metaforen kan sameksistere som en følge av at henvendelsesformene kan oppfattes tvetydig, og derfor ha forskjellige funksjoner i teksten. Av samme grunn kan lyden og bildet forholde seg til hvert sitt element. Det denotative uttrykket kan, som Whittock skriver, romme flere konnotative innhold; det som skiller de konnotative meningene er hvorvidt de refererer til narrasjonen eller metaforen, ikke hvorvidt de viser til metaforens konkrete eller abstrakte term.

I analysen av subjektivitet i forrige kapittel kom jeg frem til at de henvendelsesformene som ble benyttet ikke alene var avgjørende for meningsproduksjonen. Vel så viktig var det å merke seg hvem eller hva oppmerksomheten ble rettet mot, det vil si hvem eller hva som ble fokalisert. I arbeidet med karakterbundet metaforikk vil forholdet til de fokaliserte bli noe annerledes enn for direkte subjektivitet fordi de fokaliserte ikke bare kan knyttes til audiovisuelle henvendelsesformer, men også til de forskjellige aspektene ved meningsdannelsen. Fordi den bokstavelige meningen, den konkrete termen og den abstrakte termen forholder seg til forskjellige aspekter ved tekstens mening fokaliserer de ikke nødvendigvis de samme objektene.

Metaforen kan, alt etter som hvilket narrativt nivå den sees i forhold til, være knyttet til diskursen eller historien. En ekstrafiksjonell forteller vil knytte den til diskursen og uttrykket fordi denne per definisjon ikke er en del av historien. En subjektiv forteller er tilsvarende en del av historien, og vil derfor knytte metaforen til innholdet. Som vi allerede har sett kan en metafor i diskursen forholde seg til en karakter, fordi en ekstrafiksjonell forteller kan identifisere uttrykket med en karakter i historien.

Til slutt vil jeg benytte meg av anledningen til å nevne noen betraktninger Edward Branigan kommer med i boken *Point of View in the Cinema*. Her skriver han om metaforisk produksjon av rom som et spesialtilfelle av subjektiv formidling. Han knytter det metaforiske rommet til en karakter ved at kameraet følger karakterens blikkretning, men ikke overlapper fullstendig med det karakteren ser på. Det dannes da en sammenheng mellom karakteren og rommet som ikke er direkte subjektiv ved at karakteren produserer rommet i stedet for å bare presentere det. Den metaforiske sammenhengen er motivert ut fra karakteren, ikke ut fra kausale krav. Produksjonen av rommet kan opptre refleksivt ved å vise til en normal oppfatning av det ytre rom i

nåtid, eller projektivt ved å vise til en karakters mentale tilstand ved en forvrengning av ytre eller indre rom i en ikke nødvendigvis spesifisert tid.³⁰

Branigan viser hvordan en perseptuell og konseptuell subjektivitet kan knytte rommet visuelt til en karakter, selv om det ikke er en fullstendig sammenheng mellom de to. Lydmessig vil dette fungere tilsvarende ved at karakterens oppmerksomhet rettes mot noe annet enn lydkilden, og derved overfører betydning fra lydkilden til det det nå fokuseres på. En perseptuelt subjektiv lyd vil være refleksiv, konseptuelt subjektiv lyd vil være projektiv. Den projektive lydens betydning går vekk fra det ytre, virkelige rom, og viser heller til en mening som oppstår i lys av karakterens sinnstilstand. Denne lyden vil også ofte være forvrengt i forhold til en ytre virkelighet. En refleksiv lyd vil tilhøre det ytre rom, og gjengis normalt i forhold til dette.

4.2 Analyse

En forståelse av hvordan audiovisuelle metaforer fungerer er enklere å opparbeide seg hvis den teoretiske drøftingen knyttes opp mot håndfaste eksempler. Jeg vil derfor i det følgende ta utgangspunkt i tre scener fra *Buffy - The Vampire Slayer*.

4.2.1 Subjektiv metafor i “Restless”

Den første scenen er hentet fra “Restless”, den siste episoden i fjerde sesong, og finner sted i karakterenes drømmer. Hver scene fokuserer på en av karakterene; henholdsvis Willow, Xander, Giles og Buffy. Episoden har to handlingsplan: ett som dreier rundt en narrativ handling; det er noe som forfølger karakterene i drømmene deres, og en metaforisk handling som fokuserer mer på deres oppfatning av seg selv og sin plass i verden i forhold til de andre karakterene.

Jeg har valgt ut en scene for analyse der jeg vil undersøke nærmere hvordan den audiovisuelle koblingen gjør at den narrative handlingen underordnes den karakterforankrede metaforiske handlingen.

³⁰Branigan 1984:123ff.



Figur 4.1: Xander i gangen.



Figur 4.2: Giles og Xander.

I en scene i Xanders hoveddel er han i en av gangene på Sunnydale High School. Gangen er så full av elever at Xander må skyve dem unna for å komme seg fremover (figur 4.1). Han legger merke til at noe forfølger ham blant de andre elevene, men ser ikke tydelig hvem eller hva det er. Bildet fremstår som grønt, og på lydsiden er det musikk med feedback. Xander oppdager Giles (som i serien fungerer som en farsfigur og intellektuell autoritetsperson), og musikken fader ut i bakgrunnen etterhvert som Giles begynner å snakke. Bildet er fremdeles hovedsakelig grønt, men et lite rom avgrenset av en ramme bak Giles er oransje. Dessuten spiser Giles et rødt eple (figur 4.2 og 4.3). Følgende dialog utspiller seg:

Xander: Giles.

Giles: Xander, what are you doing here?

Xander: What's after me?

Giles: It's because of what we did, I know that.

Xander: What we did?

Giles: Hm? Now, the others have gone ahead. Now, listen very



Figur 4.3: Giles alene.

carefully. Your life may depend on what I'm about to tell you. You need. . . Giles begynner å snakke fransk.

Mens Giles snakker dukker Anya (Xanders kjæreste, en tusen år gammel tidligere demon) opp, og også hun snakker fransk. Ut fra Xanders kroppsspråk og mimikk skjønner tilskueren at han ikke forstår hva de sier.

Den informasjonen som er direkte tilgjengelig i scenens historie forholder seg til episodens narrative element når Xander legger merke til monsteret som følger etter ham, og i dialogen som utspiller seg på engelsk mellom ham og Giles. Den informasjonen tilskueren får kan ikke være knyttet til Xander, fordi dette er kunnskap han ikke innehar. Derfor må noen andre være formidleren. Det kan være Giles, men fordi det ikke er forankret noen subjektivitet til ham er heller ikke dette en holdbar forklaring. Informasjonen om den narrative handlingen oppfattes derfor som fortalt auditivt av en ekstrafiksjonell forteller gjennom dialogen.

At scenen formidler en narrativ handling forklarer ikke uttrykket som er valgt for å formidle historien. Uttrykket er forvrengt i forhold til en realistisk gjengivelse gjennom både musikken og bildet, og dialogen er vag og usammenhengende — noe som gir en virkelighetsfjern og drømmelignende kvalitet. En tilskuer vil derfor søke en forklaring som går ut over den narrative fremdriften ved å undersøke om scenen kan oppfattes som fortalt på et annet nivå enn et ekstrafiksjonelt. Det er nærliggende å ville knytte et narrativt nivå til Xander fordi dette er hans drøm selv om det, med unntak av et perseptuelt subjektivt forankret bilde, ikke etableres subjektivitet

direkte gjennom Xander verken visuelt eller auditivt.³¹ Uttrykkets manglende realisme gjør i tillegg at uttrykket ikke bare knyttes til hva Xander ser, men også til hvordan han ser, og scenen tolkes inn i et konseptuelt nivå.

Fordi uttrykket er bundet til Xander vil tilskueren lete etter en mening som er knyttet til ham. Det er naturlig å spørre hvorfor Xander oppfatter hendelsene som han gjør. Konseptuell subjektivitet kan, som jeg var inne på i kapittel to, vise til et ytre, fysisk, eller et indre, mentalt rom. Sunnysdale High, skolen scenen utspiller seg på, ble sprengt i luften på et tidligere tidspunkt i serien. Xander oppholder seg derfor i et rom som ikke lenger eksisterer i seriens univers, og subjektiviteten kan ikke referere til en ytre virkelighet. Derfor er det snakk om en subjektivitet som gjennom den audiovisuelle koblingen refererer til Xanders indre, mentale rom, en introspektiv subjektivitet.

Den bokstavelige handlingen gir ikke en fullgod forklaring på Xanders mentale tilstand. Som Branigan skriver kan et rom oppfattes som subjektivt selv om det ikke er fullstendig samsvar mellom rommet som representeres og karakterens blikk- eller høreretning. I denne scenen tyder det forvrengte bildet og lyden på at det oppstår en indre, projektiv produksjon av rommet som fremkommer ved en metaforisk forståelse av det audiovisuelle rommet Xander produserer. Tilskueren har søkt en mening som ikke fremkommer direkte i teksten, og som kan forklare hvorfor scenen oppfattes som subjektiv selv om den ikke er direkte forankret i Xander.

Xander har gjennom hele seriens forløp følt seg mindreverdige i forhold til de andre karakterene, og det er nærliggende å sette scenen i sammenheng med den usikkerheten han underbevisst har gitt uttrykk for og tolke den som en metaforisk formidling av denne usikkerheten.

Metaforen har en konkret term som kommer til uttrykk i teksten gjennom fargene, musikken og dialogen. Den konkrete termen er knyttet opp mot den subjektive presentasjonen av scenen, og befinner seg derfor i diskursen. Dette er et poeng jeg vil komme tilbake til. Den abstrakte termen er ikke direkte tilgjengelig

³¹Scenen er fortalt gjennom en drømmende Xander, men det jeg vil se på i denne forbindelse er de henvendelsesformene som etableres internt i drømmen.

verken i diskursen eller historien, men oppstår idet tilskueren aktivt tolker teksten. Tilskueren oppfatter metaforen som det Whittock kaller regelforstyrrelse idet de spør seg “Why was I given that instead of what the established code requires?”.³² Metaforen har hovedsakelig en romlig utstrekning, fordi det er den paradigmatisk utvelgelsen av enheter som er kjernen i meningsdannelsen. Dette innebærer at metaforen er et resultat av sammenligning mellom de valgte, forvrengte enhetene, i forhold til et mer normalt uttrykk. Den temporære utstrekningen er av mindre betydning i den metaforiske meningsdannelsen fordi den syntagmatiske kjeden ikke er årsaken til det forvrengte uttrykket.

Meningen som oppstår gjennom forvrengningen av lyd og bilde er et metaforisk uttrykk for Xanders følelse av at han aldri vil gjøre noe fornuftig med livet sitt, og at han i forhold til resten av gruppa er ubetydelig. Han oppfatter seg selv som den dumme av dem, blant annet fordi han aldri har vært spesielt skoleflink. Lyden og bildet er begge et resultat av Xanders bevissthet, og ligger derfor på samme nivå i det narrative hierarkiet.

Ved scenens begynnelse gjør bildets grønnfarge og musikkens feedback at Sunnydale High har forandret seg. Det oppfattes ikke lenger som det trygge stedet det var for Xander når han gikk der, men har i stedet for fått en skummel, litt truende fremtoning. Metaforens konkrete del består i at noe kjent og trygt er blitt transformert til noe fremmed som ikke lenger er trygt. Betydningen av den konkrete termen vil, fordi dette er Xanders konseptuelle inntrykk, tolkes inn i en kontekst der Xanders følelser er kilden til denne forandringen. Den abstrakte meningen som oppstår gjennom det forvrengte audiovisuelle uttrykket knyttes til Xanders redsel for at ting forandrer seg uten at han klarer å henge med.

Idet musikken fader ut møter Xander Giles. Dialogen som nå oppstår har, som tidligere nevnt, en narrativ funksjon, men når den blir hørt fra Xanders ståsted vil den også få en metaforisk betydning. Når dialogen tolkes metaforisk har den ikke lenger betydning som dialog, men fungerer i stedet for som effektlyd fordi det på et subjektivt nivå ikke spiller noen rolle hva som sies. Det er måten det sies på som nå har betydning. Dialogen er vag og usammenhengende og gir, for Xander, liten

³²Whittock 1990:64.

mening. I overført betydning kan dette tolkes som at Xander føler seg dum fordi han ikke skjønner hva Giles mener, og dialogen har gitt en årsaksforklaring på hvorfor Xander er redd for å bli hengende etter.

Dialogens betydning stopper ikke med dette. Etter en vag, men tross alt engelskspråklig, innledning slår Giles (og når hun dukker opp, Anya) over på fransk, et språk Xander ikke kan. Tilskueren har allerede fått vite at Xander føler seg dum, nå får vi i tillegg forklart at det er manglende utdanning som er grunnen. Den lydmesse metaforen utruker tilskueren med både en følelse Xander har (at han er dum), og årsaken (han mangler utdanning). Xander fokuserer på lydsiden hvordan han føler situasjonen arter seg. Den abstrakte termen har, selv om den ikke er direkte tilgjengelig, også en fokusert, idet den fokuserer på hvorfor Xander føler som han gjør.

Visuelt er den mest fremtredende egenskapen ved scenen de iøynefallende fargene. Xander identifiseres med grønt, mens Giles (og Anya, når hun dukker opp) knyttes til oransje og rødt. Grønnfargen på Xander stilles i kontrast til den oransje og røde fargen som brukes i forbindelse med Giles og Anya. En metaforisk tolkning av fargesymbolikken er på sin plass.

Farger forbindes med flere egenskaper. Grønt symboliserer blant annet liv, frihet og håp i en positiv betydning,³³ og misunnelse i en negativ.³⁴ Grønnfargen assosieres også tradisjonelt med fremmedgjøring i science-fictiongenren. Rødt kan stå for sterke følelser eller lojalitet, og signaliserer også stopp.³⁵ Sammen med oransje har rødt ofte inntatt egenskapene intellekt, suksess, reise og elektrisk kraft.³⁶ Som jeg tidligere har vært inne på, skriver Lakoff og Johnson at en metafor fremhever de egenskapene som er relevante for meningsdannelsen, og skjuler de resterende. Derfor er ikke alle egenskapene ved fargene like betydningsfulle i denne sammenheng.

Ettersom scenens auditive elementer har trukket frem den usikkerheten Xander føler i forbindelse med Giles og Anya er den tolkningen som trekker frem fremmedgjøring

³³http://www.bobyggogbolig.no/Articles/Misc/Article.asp?File=fargenes_symbolikk.htm&UnderID=16.

³⁴<http://www.stash.no/boligoginterior/farger.php>.

³⁵http://www.bobyggogbolig.no/Articles/Misc/Article.asp?File=fargenes_symbolikk.htm&UnderID=16.

³⁶<http://manesigden.wicca.no/magi/farger.html>.

vektlagt, og denne egenskapen ved grønnfargen fremheves. I forlengelsen legges det også vekt på Xanders utrygghet. Betydningen av rødt og oransje vil også forholdes til Xanders ståsted, fordi dette er hans subjektive inntrykk, men fargenes egenskaper vil tillegges Giles og Anya fordi det visuelt er i forbindelse med dem fargene benyttes. Betydningen av rødt og oransje gjør at Giles og Anya av Xander oppfattes som vellykkede, smarte mennesker i stand til å forandre seg selv.³⁷ Grønnfargen vil også, til en viss grad, knyttes opp til misunnelse: det er ikke urimelig å tro at Xander er misunnelig på Giles og Anya, men det er fremmedgjøring og usikkerhet som klarest trer frem.

Videre er grønt en kald farge, og rødt og oransje varme farger. De varme fargene gjør at skolen ikke fremstår som utrygg i tilknytning til Giles og Anya, noe som stilles i sterk kontrast til Xander når han sammenligner seg med dem. Han mangler de egenskapene som er tillagt Giles og Anya, og føler seg derfor fremmed for dem. Han er ikke i stand til å følge deres utvikling, og er derfor redd for at de ikke lenger vil identifisere seg med ham. Giles og Anya fremstår som metonymier, der de representerer alle Xanders venner.

De fokaliserte på bildesiden fremstår i den konkrete termen gjennom kontrasten i farger mellom Xander og Giles og Anya, og abstrakt benyttes dette til å fokusere Xanders usikkerhet.

Lyden og bildet går parallelt med hverandre, og det er derfor ikke mulig å se dem separert fra hverandre uten å miste aspekter ved meningen. Dette viste seg idet fargenes betydning blant annet oppstod ved hjelp av det auditive uttrykket. Jeg vil derfor nå se på den meningen som metaforisk oppstår i den audiovisuelle koblingen.

Gjennom lyden har det kommet frem at Xander er redd for å henge igjen, fordi manglende utdanning gjør ham dum. Visuelt er han sammenlignet med dem han omgås til daglig. Lyden og bildet vil altså fra Xanders ståsted sammen danne betydningen "Xander er dum fordi han mangler utdanning, noe som gjør at han ikke følger utviklingen til vennene sine, og som igjen innebærer at de ikke vil ha noe med ham å gjøre lenger". Ut over dette vil lyden og bildet spille sammen ved at

³⁷Reise tolkes da metaforisk som forandring.

det er Giles og Anya som snakker fransk, og derfor er smartere enn Xander, noe som gjenspeiler bildets betydning når Xander er redd for at de ikke vil identifisere seg med ham lenger. Ved scenens begynnelse etablerte lyden og bildet metaforisk Xanders følelser. Lyden ga så en forklaring på hvorfor, mens bildet viser i forhold til hvem. Fordi scenens metaforiske mening i sin helhet blir formidlet gjennom Xanders konseptuelle subjektivitet, er det ikke de narrative nivåene som er avgjørende for årsakssammenhengen. Denne fremkommer som et resultat av at forskjellige aspekter ved Xanders subjektivitet blir fokalisert.

Scenen har både en metaforisk og en narrativ substans. Scenens bokstavelige mening er ikke til stede i produksjonen av metaforer. Denne er knyttet til dialogen, og i en metaforisk setting får dialogen funksjon som effektlyd. Den bokstavelige meningen må derfor ikke forveksles med metaforens konkrete uttrykk. Den narrative biten sjaltes etter hvert ut, og den metaforiske tar overhånd. Den narrative biten er avhengig av at begivenhetene oppfattes gjennom en ekstrariksjonell forteller, og er knyttet til historien. Den fokaliserer handlingen, og har derfor også fokuset på et annet objekt enn den metaforiske. Ved en tolkning av Xander som konseptuell forteller oppstår det en metaforisk mening som redegjør for uttrykket. Den metaforiske meningsproduksjonen blir derfor knyttet til uttrykket. Dette er en interessant observasjon, fordi det viser at det er mulig for en forteller i historien å knytte uttrykket til sin formidling mens historien formidles, samtidig som en ekstrariksjonell forteller har plassert seg i historien, men ikke har noen innflytelse på diskursen. Den narrative og metaforiske meningen er altså avhengig av hvilket narrativt nivå teksten faller inn under, og hvilke objekter som fokaliseres. De vil være til stede parallelt med hverandre, og begge oppfattes. Som Whittock påpekte er det ikke slik at den ene sjaltes ut til fordel for den andre; tilskueren oppfatter to meninger som er til stede samtidig, og den metaforiske meningen bryter ikke den narrative handlingen.

4.2.2 Objektiv metafor i “Once More With Feeling”

I den følgende analysen vil jeg se nærmere på en scene fra episoden “Once More With Feeling” fra sjette sesong av *Buffy*. “Once More With Feeling” er en musical, og i

den aktuelle scenen synger Tara sangen “I’m under your spell” henvendt til Willow. Willow har gjennom serien tilegnet seg magiske evner, og Tara ble introdusert i fjerde sesong som en person Willow kunne utøve magi sammen med. Etter hvert forelsket Willow og Tara seg i hverandre. Jeg vil vise hvordan den romantiske interessen mellom dem kommer til uttrykk gjennom metaforer der bruk av magi settes inn i en kontekst som kan knyttes opp mot et kjærlighetsforhold.

I scenen jeg vil undersøke etableres et metaforisk uttrykk først og fremst temporært gjennom sangteksten. Jeg vil i det følgende gjøre rede for hvordan scenen konsentrerer seg om å formidle Taras følelser gjennom metaforen som oppstår gjennom formidlingen av sangen, og deretter for hvordan bildet, gjennom sine egne metaforer, kan sies å understreke og forsterke metaforen som etableres gjennom sangteksten. Til slutt vil jeg se på hvordan den audiovisuelle koblingen også romlig kan danne metaforer ved å trekke paralleller mellom lyden og bildet.

Som Xanders scene i “Restless” legger denne scenen vekt på en karakters følelser, og ikke på narrativ fremdrift. I motsetning til Xanders scene, der tilskueren fikk innblikk i hans mentale oppfatning, er Taras følelser presentert gjennom en overordnet ekstrasfiksjonell forteller som forholder seg til det hun sier i et ytre, allment tilgjengelig rom. Sangen Tara synger handler om de følelsene hun har for Willow, og er gjennom bruk av personlig pronomen henvendt direkte til henne. Likevel er formidlingen av sangen presentert nøytralt til tilskueren, blant annet holder musikken samme volumhøyde uavhengig av sangens betydning, bildeutsnitt eller avstanden mellom Willow og Tara i bildet. Det er også reallyder til stede som ikke er knyttet til Taras følelser, men som en ekstrasfiksjonell forteller benytter seg av for å gjøre scenen mer realistisk.

Visuelt ligger scenen også på et ekstrasfiksjonelt nivå. Uttrykket veksler mellom nøytrale bildeutsnitt, som ikke markerer noen subjektivitet i det hele tatt, til perseptuelt subjektive bilder som følger Taras generelle blikkretning. De perseptuelt subjektive bildene er valgt for å gi en forklaring på hva Tara ser, og er ikke en markør for subjektivitet fra hennes side men en observasjon fra den ekstrasfiksjonelle fortelleren. På det ekstrasfiksjonelle nivået er bildeutsnitt valgt som måten å tilpasse formidlingsformen til historien på, og som jeg vil gå nærmere inn på senere kan bildeutsnittene tolkes metaforisk når de settes i sammenheng med lyden.

Det dominerende elementet i scenen er sangen Tara synger, og jeg vil derfor ta for meg denne før jeg ser på de visuelle elementene. Jeg vil undersøke hvordan metaforen som oppstår fremkommer auditivt på to måter: ved en paradigmatisk substitusjon mellom magi og forelskelse, og syntagmatisk ved at versenes mening tolkes i sammenheng med versene som er rundt. Videre vil jeg ta for meg hvordan den abstrakte termen i metaforen ikke er til stede i sangen, men, som i scenen fra “Restless”, først fremkommer når tilskueren aktivt tolker konteksten metaforen er satt inn i.

I det første verset synger Tara:

I lived my life in shadow, never the sun on my face.
It didn't seem so sad though, I figured that was my place.
Now I'm bathed in light, something just isn't right.

I dette verset er det den vekslingen mellom kontekster som fremkommer ved sammenligningen av de egenskapene lys og skygge har som danner metaforen. Konkret innebærer verset at Tara har levd i skyggen hele livet, men at hun nå lever i lyset. I en overført betydning til en abstrakt kontekst oppstår en mening der skyggenes betydning innebærer at Tara føler at hun har levd et meningsløst liv, og trodde det var det eneste hun fortjente, og lysets innhold står for at livet hennes nå har begynt å få mening. Verset legger grunnlaget og bestemmer rammene for forståelsen av de neste versene, ved at det kommer med en påstand som tilskueren vil søke en forklaring på: hvorfor Taras liv har forandret seg.

Sangen går videre:

I'm under your spell, how else could it be anyone would notice me?
It's magic I can tell, how you set me free, brought me out so easily.
I saw a world enchanted, spirits and charms in the air.
I always took for granted I was the only one there.
But your power shone brighter than any I've known.
I'm under your spell, nothing I can do, you just took my soul with you.

You worked your charms so well, finally I knew everything I dreamed
was true.

You make me believe.

Disse versene omfatter Willows bruk av magi, og kan tolkes på et handlingsmessig plan der, i Buffyuniverset, overnaturlige fenomener forekommer på daglig basis. Denne tolkningen blir utilstrekkelig fordi den ikke gir mening til sangen som helhet. Derfor vil en ny metaforisk mening av ordet magi søkes.

Magi er i Oxfords ordbok på nettet definert som:

The secret power of appearing to make impossible things happen by saying special words or doing special things.

og

A special quality or ability that sb/sth has, that seems too wonderful to be real.³⁸

I lys av disse definisjonene innebærer sangens konkrete term at Willow bruker magi for å få Tara til å føle som hun gjør. I en overført betydning oppstår en abstrakt term der den (uspesifiserte) spesielle kvaliteten ved magibruk fremheves. Fordi det første verset satte rammene for tolkningen, og verset var rettet mot Willow, vil betydningen av den spesielle kvaliteten Tara synger om overføres på Willow og sammenlignes med forelskelse. Den abstrakte termen kan derfor tolkes til at det er fordi Willow viser romantisk interesse for Tara at livet hennes har fått mening.

Sangens siste vers benytter seg av den etablerte forståelsen av magi som forelskelse, og utvides til å også gjelde en seksuell akt:

The moon to the tide, I can feel you inside.

I'm under your spell, surging like the sea, pulled to you so helplessly.

I break with every swell, lost in ecstasy, spread beneath my Willow-tree.

You make me complete, you make me complete, you make me complete,
you make me. . . (figur 4.4)

³⁸<http://www.oup.com/elt/oald>, søkeord: magic.



Figur 4.4: Tara og Willow på soverommet.

Visuelt er bildeutsnittene tilsynelatende nøytrale, men den ekstrafiksjonelle fortelleren lar seg påvirke av sangen til Tara og underlegger seg dennes betydning. Den ekstrafiksjonelle fortelleren skaper, ved å ha et utvalg bilder som representerer det Tara ser, en refleksiv produksjon av rommet som sammen med de mange halvnære bildene i parken knytter Willow og Tara sammen gjennom den nærheten bildene konnoterer. Den metaforiske produksjonen av rommet blir derfor knyttet til bildene. Sammen med sangen utgjør bildene en metafor der den konkrete termen oppstår idet bildeutsnittenes utforming sett i lys av sangen konnoterer nærhet, og gjennom nærheten, forelskelse. Bildene er derfor, sammen med det første verset på lydsiden, med på å bestemme hvilken tolkning av spesiell kvalitet som er rimelig å benytte.

Når scenen etter hvert beveger seg inn på soverommet går bildene nærmere på Willow og Tara. Dette, sammen med det faktum at scenen nå tar plass på soverommet, gjør at den konnotative meningen går fra å innebære nærhet til å formidle en større grad av intimitet. Bildeutsnittene i seg selv utgjør ingen metafor, men når de settes sammen med sangen fungerer de som en konkret term i en audiovisuell metafor. Den konkrete termen går fra nærhet til intimitet, noe som gjør at den abstrakte termen beveger seg fra forelskelse til en mer seksuelt ladet mening.

Jeg har frem til nå sett på et metaforisk uttrykk som oppstår i den temporære kjeden, men den audiovisuelle metaforen oppstår også romlig, i synkronitetspunkter mellom lyd og bilde. Dette kommer for eksempel til uttrykk når Tara synger “I lived my life in shadow, never the sun on my face” mens hun står under et tre som skygger for solen. Idet hun synger “now I’m bathed in light” går hun vekk fra treet, og solen treffer ansiktet hennes (figur 4.5 og 4.6). Det er også her en ekstrafiksjonell forteller



Figur 4.5: Tara i skyggen.

som formidler, og den audiovisuelle koblingen understreker den konkrete termen som også oppstod temporært.

Fordi scenen ligger på et ekstrafiksjonelt nivå, og tar utgangspunkt i et ytre rom, vil den ekstrafiksjonelle fortelleren fokusere Taras følelser som disse kommer til uttrykk utvendig gjennom sangen. Bildesiden og den audiovisuelle koblingen fokuserer begge gjennom den konkrete termen Willow og Tara, og interaksjonen mellom dem gjennom nærheten og intimiteten. Den abstrakte termen fokuserer forelskelsen og den seksuelle situasjonen, begge to betydninger som ikke fremkommer direkte fra teksten. Det har ikke vært nødvendig å trengte inn i Taras indre rom, fordi den informasjonen som har vært nødvendig for å formidle scenen har vært tilgjengelig via kunnskap en ekstrafiksjonell forteller kan fokusere på overflaten.

I scenen er det altså to konkrete uttrykk som sammen formidler en abstrakt mening. Sangens konkrete uttrykk er knyttet til historien, mens bildenes er knyttet til diskursen. Selv om sangen i seg selv formidler den metaforiske meningen fungerer ikke bildene kun adderende. Diskursen knytter sangen til Tara ved å la produksjonen av rommet forankres i henne på en måte sangen ikke kan.

4.2.3 Objektkorrelasjon i “The Body”

Den siste scenen jeg vil undersøke i forbindelse med audiovisuelle metaforer benytter seg av en metaforisk forståelse av objekter som representative for en karakter. I en scene fra “The Body” der ambulanspersonalet forsøker å gjenopplive Joyce, følger



Figur 4.6: Tara i solen.



Figur 4.7: Objektkorrelasjon.

Buffy med på apparatene ambulanspersonalet bruker (figur 4.7). Bildene følges av reallyder av apparatene.

Uttrykket er tilsynelatende perseptuelt subjektivt idet det er forankret i Buffy, men gjengitt virkelighetsnært. Bildet er subjektivt gjennom blikkretningene som etableres, og lyden er subjektiv fordi det bare er lydene fra apparatene som høres. Disse lydene blir, i fraværet av andre lyder, forankret i Buffy. I konteksten virker det merkelig at Buffy skal fokusere på apparatene, som ikke har noen betydning for handlingen, og ikke på moren, som hun er veldig bekymret for. Dette gjør at tilskueren vil forsøke å finne en mening som ikke nødvendigvis er forankret i perseptuell subjektivitet.

Episoden har så langt vært mer opptatt av å formidle Buffys reaksjoner på situasjonen enn av hva som egentlig skjer. Derfor vil tilskueren søke en mening som både konsentrerer seg om hva Buffy føler, og som tillegger apparatene betydning. Denne meningen ligger ikke i teksten i seg selv, det er lite trolig at Buffy har noen formening om — eller interesse — av apparatene, og tilskueren vil søke en tolkning

der meningen går ut over teksten. Hvis man snur seg til Whittock, finner man ut at en objektkorrelasjon er en form for kontekstuell metonymi der:

(...)a specific object becomes associated with a particular character, or with some event or situation pertaining to that character.³⁹

Kan dette være med på å forstå scenen ut over det bokstavelige? Hvis apparatene fra Buffys side blir assosiert med moren og gjenopplivningsforsøket får de betydning fordi de blir et uttrykk for Buffys mentale tilstand, ved at hun kun fokuserer på apparatene og ikke noe annet. Apparatene blir et symbol på den apatien Buffy føler.

I lys av en metaforisk tolkning kan scenen forstås som fortalt gjennom en ekstrafiksjonell forteller som, ved en ytre projektiv produksjon av rommet, lar apparatene representere Buffys indre tilstand ved å fokusere på disse i stedet for moren. Den ekstrafiksjonelle fortelleren har ikke tilgang til Buffys indre, og lar derfor dette diskursive uttrykket representere Buffys sinnstilstand. Den ekstrafiksjonelle fortelleren bruker apparatene som en konkret term som i overført betydning abstrakt formidler Buffys tilstand. Det er ikke lenger viktig *hva* hun ser, men *hvordan* hun ser. Metaforen kommer romlig til uttrykk ved at både lyden og bildet utelukkende fokuserer på apparatene. På denne måten oppstår et metaforisk rom gjennom en audiovisuell, projektiv produksjon av det ytre rommet, der det overdrevne fokuset på apparatene gjør rommet forvrent i forhold til et ytre perseptuelt rom.

Den ekstrafiksjonelle fortelleren kunne fokusert på moren, men da ville den narrative handlingen blitt vektlagt ved at det som viktige hadde vært om ambulanspersonalet klarte å få liv i Joyce igjen, og hennes tilstand ville blitt fokalisert. Ved å velge å fokusere på apparatene fjernes inntrykket av at det er handlingen som er viktig, og fokuset konsentreres mer om Buffys mentale tilstand. Dette muliggjøres ved å la de fokalisererte i den konkrete termen — apparatene — i en overført, abstrakt term fokaliserer Buffys tilstand.

Ved å forankre både lyden og bildet i Buffy skapes et dobbeltfokus på apparatene.

³⁹Whittock 1990:62.

Dette fjerner betydning fra det resterende ytre rom, noe som tillegger apparatene uforholdsmessig stor betydning i forhold til resten av situasjonen i en bokstavelig betydning. Dette oppmuntret derfor til en metaforisk lesing. Den metaforiske meningen oppstår idet tilskueren søker et annet narrativt nivå og andre fokaliserte enn de som er direkte tilgjengelige på overflaten.

Kapittel 5

Avsluttende betraktninger

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan lyd og bilde kan utnyttes i en presentasjon av en karakterbundet, audiovisuell tekst. Jeg vil nå sette av litt plass til å gå inn på hva jeg har kommet frem til, og forsøke å antyde noen konsekvenser av resultatene.

Med utgangspunkt i en hypotese om at både lyden og bildet har betydning i en audiovisuell teksts meningsdannelse har jeg analysert ni scener fra fjernsynsserien *Buffy - The Vampire Slayer*. Fordi jeg har vært opptatt av hvordan scenenes mening har vært bundet til karakterer har de henvendelsesformene som benyttes blitt vektlagt. Lydens og bildets henvendelsesformer ble først analysert separat fra hverandre ved å hver for seg plasseres inn i et narrativt hierarki, før de deretter ble satt inn i et overordnet hele. Videre har analysen tatt opp hvem eller hva som har blitt fokusert ved hjelp av henvendelsesformene. I arbeidet har jeg forholdt meg til de henvendelsesformene som er knyttet til et diskursivt uttrykk og historiens innhold.

Jeg har konsentrert meg om den subjektive tekststrukturen som ble dannet ved de henvendelsesformene som fremkom ved en ektrafiksjonell forteller og forskjellige varianter av subjektiv forteller. De subjektive fortellernes fokaliseringsformer har jeg skilt etter måten de forholdt seg til rommet på. Dette ga meg en perseptuell forteller som fokuserte det ytre rom på en virkelighetstro måte, og en konseptuell forteller som fokuserte enten det ytre eller det indre rommet på en måte som avvek fra det

normale.

I analysene tok jeg utgangspunkt i de narrative nivåene lyden og bildet inntok separert fra hverandre. Fordi jeg gjorde dette fikk jeg muligheten til å undersøke hvorvidt de visuelle og auditive elementene sammenfalt eller fravek fra hverandre i det narrative hierarkiet. Jeg fikk også anledning til å gå nærmere inn på hvordan plasseringen i hierarkiet ikke var stabilt, men kunne veksle i løpet av en scene.

Fordi mitt utvalg for analyse bestod av ni scener spesielt valgt ut med tanke på problemstillingen er de, som jeg har vært inne på tidligere, ikke representative for alle audiovisuelle tekster. Men det kan, om ikke annet, trekkes noen forsøksvise konklusjoner fra deres meningsproduksjon.

5.1 Hva viser analysene?

Den første scenen jeg analyserte var den innledende scenen i “The Body”, der Buffy snakket med alarmsentralen etter å ha funnet sin mor død på sofaen. I scenen sammenfalt lydens og bildets plass i det narrative hierarkiet; de ble begge formidlet gjennom en ekstrasjjonell forteller. Bildemessig ble Buffy sentrert samtidig som lyden av operatøren på alarmsentralen var lav og tilbaketrukket i forhold til Buffy. Bildets identifikasjon med Buffy sammen med lydens kontrastering til operatøren i den andre enden av tråden gjorde at scenen, på tross av den ekstrasjjonelle fortelleren, ble oppfattet som subjektiv. Både lyden og bildet hadde Buffy som sitt fokuserte objekt.

Identifikasjonen med Buffy ble mot slutten av scenen utnyttet til å eksplisitt forankre subjektivitet til henne, idet hun utelukkende var oppmerksom på telefonen (figur 5.1 og 5.2). Dette kom til uttrykk ved en visuell, ytre konseptuell subjektivitet og en auditiv, indre konseptuell subjektivitet. Forskjellen i narrative nivå gjorde at scenen formidlet ulike aspekter ved Buffys oppfatning av hendelsene idet bildet fokuserte telefonen, mens lyden fokuserte Buffys indre.

Når ambulanspersonalet kom hjem til Buffy ble subjektiviteten dannet ved å vise



Figur 5.1: Etablering av subjektivitet.



Figur 5.2: Subjektivt bilde av telefonen.

hvordan hun forstod situasjonen gjennom små detaljer (figur 5.3, 5.4 og 5.5). Bildets ytre, konseptuelle subjektivitet og lydens indre, konseptuelle subjektivitet fokuserte Joyce, og markerte at Buffy var fullstendig fokusert på moren. Ved at lyden etter hvert vekslet mellom en indre, konseptuell subjektivitet og en perseptuell subjektivitet ble et ytre rom, representert ved ambulanspersonalet, også tilgjengelig. Den perseptuelle subjektiviteten hadde ambulanspersonalet som sitt fokuserte objekt, og vekslingen i narrative nivå innebar en variasjon blant lydens fokuserte.



Figur 5.3: Buffy hører ambulanspersonalet i bakgrunnen.



Figur 5.4: Skjørtet til Joyce har glidd opp.



Figur 5.5: Buffy registrerer ambulanspersonalet.

Scene tre (figur 5.6 og 5.7), der Buffy var alene etter at ambulanspersonalet dro, ble fortalt på et ekstrafiksjonelt nivå. Bildet fokuserte Buffy. Lyden åpnet for et rom utenfor henne som hun ikke selv var i stand til å oppfatte, og ga tilskueren en forståelse av Buffys situasjon ved å sammenligne henne med eksterne faktorer.

Juleselskaps scenen var tvetydig, og kunne oppfattes på to måter. Den var enten et flashback fra Buffys side, eller en deskriptiv pause. Uttrykket som ble benyttet var det mest objektive av de scenene jeg har analysert. Uavhengig av hvilken funksjon



Figur 5.6: Buffy kaster opp.



Figur 5.7: Buffy ved bakdøra.



Figur 5.8: Fra gangen til klasserommet.

bildene hadde ble de formidlet på et ekstrafiksjonelt nivå, og selv om scenen ble oppfattet som et flashback innebar de ingen direkte identifikasjon med, eller sentrering av Buffy. Bestemmende for hvorvidt Juleselskapet ble tolket som et flashback eller en deskriptiv pause var lydens plass i det narrative hierarkiet. Lyden ble oppfattet som perseptuelt subjektiv hvis scenen var en erindring, fordi lyden da ble knyttet til Buffy. Hvis scenen ble forstått som en deskriptiv pause, ble lyden formidlet av en ekstrafiksjonell forteller, og ingen subjektivitet ble forankret i noen av karakterene.

Ingen spesifikke objekter ble fokusert i Juleselskapet, det var situasjonen som helhet i motsetning til begivenhetene i episoden forøvrig, som var gjenstand for oppmerksomhet. Dette var et resultat av at formålet med scenen var å skape en kontrast, ikke å etablere en karakters sinnstilstand.

Da Buffy fortalte Dawn at moren deres var død (figur 5.8 og 5.9) ble subjektiviteten knyttet opp til personer tilskueren ikke hadde etablert et identifikasjonsmessig fokus med. Dette ble muliggjort ved å veksle mellom en ekstrafiksjonell forteller som audiovisuelt befant seg i samme rom som Buffy og Dawn, og en perseptuelt subjektiv



Figur 5.9: Fra klasserommet til gangen.

forteller som var i et annet rom. Den perseptuelle subjektiviteten fikk elementer av konseptuell subjektivitet i seg idet man tok fokaliseringsprosessen i betraktning, fordi personene i klasserommet fungerte som interne fokalisorer som fokaliserer sine inntrykk av Dawn. Dette førte til en distansering i forhold til Dawn. Fokaliseringprosessen var et resultat av den audiovisuelle koblingen, og den gjorde at en i utgangspunktet perseptuell subjektivitet ble oppfattet som en konseptuell subjektivitet.

I scenen der Giles sang til Buffy ble subjektiviteten etablert ved å la karakterene ha forskjellig temporær utstrekning, selv om de befant seg i samme rom. Scenen kunne oppfattes som fortalt på to nivåer. En ekstrasjokjonell forteller fokaliserer Giles gjennom lyden og tiden knyttet til ham. Samtidig kunne Giles i lys av Buffy bli oppfattet som en ytre, konseptuell subjektiv forteller som gjennom bildene og tiden knyttet til Buffy fokaliserer henne og den avstanden som hadde oppstått mellom dem. Den forskjellen i temporær utstrekning de narrative nivåene resulterte i gjorde rommet diskontinuerlig i forhold til Buffy. Grunnen til at det var Buffy som befant seg i det diskontinuerlige rommet var den ekstrasjokjonelle fortellerens identifikasjon med Giles på lydets nivå.

De tre siste scenene jeg analyserte benyttet seg av en karakterbundet metaforikk. Jeg undersøkte hvordan metaforene var avhengige av henvendelsesformene for å fungere. Jeg la de resultatene jeg kom frem til i subjektivitetskapitlet til grunn for forståelsen av metaforikken. Fordi denne i motsetning til den subjektiviteten som fremkom direkte i teksten hadde en meningsdannelse som oppstod utenfor teksten i seg selv, var det nødvendig å utvide tekstforståelsen til å også inneholde en abstrakt



Figur 5.10: Xander i gangen.



Figur 5.11: Giles og Xander.

term.

I Xanders scene på skolen (figur 5.10, 5.11 og 5.12) ble en narrativ handling formidlet auditivt gjennom en ekstrafiksjonell forteller. Den metaforiske meningen oppstod idet en indre, konseptuell forteller forankret bildet og enkelte av de auditive elementene til Xanders oppfattelse av situasjonen. I dette tilfellet inntok lyden forskjellige henvendelsesformer, og la seg derved på forskjellige narrative nivå. I metaforen ble den konkrete termen knyttet til diskursen ved hjelp av den audiovisuelle koblin-



Figur 5.12: Giles alene.



Figur 5.13: Tara og Willow på soverommet.

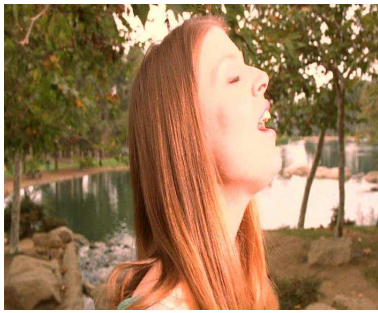


Figur 5.14: Tara i skyggen.

gen. Den abstrakte termen fremkom ikke direkte i teksten og var derfor ikke direkte knyttet til verken bildet eller lyden, og i forlengelsen av dette, ikke til noen henvendelsesformer eller narrative nivå selv om den hadde en egen fokalisert. Den abstrakte termen oppstod gjennom den indre, projektive produksjonen av rommet som den subjektive fortelleren stod for.

Lyden var knyttet til både en følelse og årsaken til denne følelsen. Bildet var knyttet opp mot hvem Xander oppfattet seg selv i forhold til. Lyden og bildet lå, i lys av metaforen, på samme narrative nivå, men lyden var samtidig knyttet opp mot en narrativ handling. Igjen var det en forskjell i narrative nivå som bestemte hvilket objekt som ble fokalisert. Den ekstrafiksjonelle fortelleren fokaliserte den narrative handlingen, og derved den bokstavelige meningen. Den subjektive fokaliserte Xander; gjennom den konkrete termen *hvordan* han følte, og gjennom den abstrakte *hvorfor* han følte som han gjorde.

En objektivt formidlet metafor oppstod da Tara sang til Willow (figur 5.13, 5.14 og 5.15). Denne kom konkret til uttrykk visuelt gjennom diskursen og auditivt gjennom



Figur 5.15: Tara i solen.



Figur 5.16: Objektkorrelasjon.

historien ved hjelp av en ekstrafiksjonell forteller som fokuserte de følelsene Tara sang om. Lyden, gjennom Taras sang, viste til Taras følelser som de fremkom på overflaten i et ytre rom. Bildene var med på å formidle disse følelsene ved å etterligne nærheten sangen etablerte, og forankret scenen til Tara ved å knytte betydningen av rommet til henne på en måte lyden ikke kunne ved å benytte seg av en visuell, refleksiv produksjon av det ytre rommet. Det audiovisuelle uttrykket fungerte som en konkret term i en metafor, og fokuserte Tara og Willow og deres interaksjon gjennom nærheten. Den abstrakte termen hadde forelskelsen og seksualiteten som sin fokuserte.

Metaforen, som ble formidlet temporært, ble understøttet av romlige synkronitetspunkter.

I den siste analyserte scenen, der metaforen oppstod ved en objektkorrelasjon (figur 5.16), formidlet en ekstrafiksjonell forteller en konkret term der den fokuserte var de medisinske apparatene. Den konkrete termen ble i overført betydning abstrakt et fokus på moren, og den fokuserte ble derved moren. Lyden og bildet sammenfalt

i meningsdannelsen, og produserte sammen et ytre, projektivt rom. Den konkrete termen fokaliserte apparatene, mens den abstrakte termen fokaliserte Buffys mentale tilstand.

5.2 Konklusjon

Av de resultatene jeg har kommet frem til kan noen konklusjoner trekkes. For det første fremkommer ikke hensikten med en scene utelukkende ved å plassere lyden og bildet inn i et narrativt hierarki. Dette sier noe om hvilke henvendelsesformer som benyttes, men forklarer ikke alene meningsdannelsen som oppstår. Vel så viktig er det objektet fortelleren retter sin oppmerksomhet mot, det vil si hvem eller hva som blir fokalisert. Dette merkes tydelig i juleselskaps scenen der meningen og den fokaliserte er den samme uavhengig av hvilket nivå lyden oppfattes under. Idet analysen også tar hensyn til scenens fokaliserte objekter vil variasjonen i den meningen tekststrukturen forårsaker synes bedre, noe som åpner for en større grad av informasjonsutveksling enn et fokus kun på de narrative nivåene gir.

Henvendelsesformene må altså forstås i lys av den konteksten de benyttes i. Lydens og bildets plass i det narrative hierarkiet kan forholde seg til fokaliserte objekter på fire måter:

1. De kan ligge på samme nivå og fokusere på samme objekt.
2. De kan ligge på samme nivå og fokusere på forskjellige objekter.
3. De kan ligge på forskjellige nivåer og fokusere på samme objekt.
4. De kan ligge på forskjellige nivåer og fokusere på forskjellige objekter.

Scener som ligger på samme nivå i det narrative hierarkiet, og derfor benytter seg av sammenlignbare henvendelsesformer, kan innta forskjellige posisjoner i forhold til fokaliseringsprosessen — noe som vil resultere i forskjellig meningsdannelse. Dette kan påvises i en sammenligning mellom scenen hvor Buffy får hjelp fra 911, og scenen hvor hun er alene. Begge blir fortalt på et ekstrasjonelt nivå, men den første scenen

har Buffy som fokalisert, mens den andre har Buffy gjennom bildet, og et ytre rom gjennom lyden. I scene en skal lyden konsentrere seg om det Buffy oppfatter og formidle stemningen ved å reflektere hennes tilstand. Scene to skal formidle det tilskueren kan oppfatte, men som Buffy *ikke* klarer å fange opp. Lydens funksjon i fokaliseringsprosessen i disse scenene bidrar til at meningsproduksjonen ikke er den samme til tross for samsvarende narrative nivå.

Forholdet mellom narrative nivå og fokaliserede objekter kan også variere innenfor en scene, som i scenen med Buffy og Dawn på skolen. Vekslingen mellom en ekstrafiksjonell forteller og en konseptuell forteller gjorde i dette tilfellet at tilskueren opplevde situasjonen deres gjennom fremmede, ved at de fokaliserede objekter forandret seg fra ytre objekter til en indre tilstand. Denne forskyvingen bestemte videre den subjektive strukturen, idet den tilsynelatende perseptuelle subjektiviteten ved hjelp av fokaliseringsprosessen nå ble oppfattet som konseptuell. I denne scenen lå lyden og bildet på samme nivå, og de forandret seg samtidig. Forskjellen i narrative nivå ble fulgt opp av forskjellige fokaliseringsobjekter, fordi hensikten med å variere de narrative nivåene var å skape en distanse til de karakterene som var i fokus.

Scenen der Buffy hørte at ambulanspersonalet kom forholdt seg noe annerledes til variasjoner i narrative nivå, fordi lyden og bildet ikke samsvarte med hverandre. Bildet lå hele tiden på det samme konseptuelle subjektive nivået, mens lyden varierte mellom en perseptuell og en konseptuell subjektivitet. I og med variasjonen i lydens narrative nivå oppstod en veksling mellom de fokaliserede objektene i scenen, der fokaliseringen av ambulanspersonalet motiverte Buffy til handling overfor moren — som fungerte som den andre fokaliserede. At lyden veksler mellom et perseptuelt og et konseptuelt nivå markerer hvordan Buffys oppmerksomhet veksler mellom å være fullstendig opptatt av moren, til å også klare å fange opp det som skjer i det ytre rom. Denne dobbeltheten kunne ikke eksistert hvis lyden hadde blitt holdt på samme nivå. Ved å veksle mellom nivåene auditivt tilføres også det visuelle en ekstrabetydning som i utgangspunktet ikke eksisterte. Lydens plassering i det narrative hierarkiet var derfor avgjørende for hvilket objekt som ble fokalisert.

Variasjonen i narrative nivå kan også fungere ved at det er flere nivåer som går parallelt med hverandre. Når Giles sang til Buffy, ble de narrative nivåene knyttet

til forskjellige fortellere som var til stede samtidig i teksten. Lyden og bildet ble brukt til å formidle dette ved at en ekstrafiksjonell forteller knyttet til seg lyden, mens en subjektiv forteller knyttet til seg rommet. Da ble den subjektive fortellerens formidling objekt for den ekstrafiksjonelle fortellerens fokalisering. Juleselskaps scenen benyttet seg av de forskjellige narrative nivåene som kunne oppstå gjennom lyden til å gjøre scenen tvetydig, og dermed gi den forskjellige meningsinnhold alt etter som hvordan lyden ble oppfattet. Xanders scene i "Restless" benyttet seg av en tredje funksjon sameksisterende nivåer kunne ha, ved at lyden forholdt seg til både narrativ handling og metaforisk mening.

Idet teksten har fått en subjektiv formidling har den fokusert på karakterer og ikke handling, noe som har konsekvenser for tekststrukturen. I analysen har det, ikke overraskende, vist seg at de ekstrafiksjonelle fortellerne fokuserte ting eller karakterer på overflatenivå mens de subjektive også fokuserte en karakters indre. Men det at en scene var subjektivt formidlet betydde ikke nødvendigvis at den fremstod som subjektiv i uttrykket, noe juleselskaps scenen viste. Selv om Buffy var sentrert ble uttrykket objektivt, noe lyden og bildet gikk sammen om å formidle. Hensikten med scenen var å formidle en lykkeligere tid, ikke å konsentrere seg om Buffys tilstand. Dette tillot et større fokus på de andre karakterene enn ett subjektivt uttrykk ville gitt, og viste at sentrering av en karakter ikke nødvendigvis må oppfattes som en formidling av denne karakterens indre tilstand.

I lys av den subjektive tekststrukturen hadde den ekstrafiksjonelle fortelleren kun ett uttrykk å benytte seg av, mens den direkte karakterforankrede ga rom for større variasjon ved å veksle mellom en perseptuell oppfatning og en ytre og indre konseptuell oppfatning. Denne variasjonen i subjektivitetsnivå ble i større grad knyttet til lyden enn til bildet, noe som resulterte i at lyden ofte hadde en dobbeltfunksjon i meningsdannelsen, mens bildet vanligvis hadde en entydig funksjon. Dette kan være et resultat av at bildet for å etablere subjektivitet måtte ha et direkte fokus på karakteren, enten ved sentrering eller forankring, mens lyden kunne utnyttes ut over dette til å variere det subjektive uttrykket.

En ekstrafiksjonell forteller kunne, gjennom lyden, åpne for formidling av begivenheter utenfor karakterens rekkevidde. En subjektiv forteller kunne, i motsetning til

en ekstrafiksjonell forteller, gå inn i karakteren og formidle hvordan dennes indre tilstand artet seg. Bildemessig ble dette gjort ved å forvrengte uttrykket i forhold til normalen. Lydmessig kunne det gjøres på to måter; ved å forvrengte lyden eller ved å fjerne lyden helt. Ved å fjerne lyden kunne karakterens indre formidles, selv om bildet var normalt. Bildet etablerte en ytre subjektivitet som ble benyttet auditivt til å knytte scenen ytterligere til karakteren ved en indre subjektivitet.

Selv om scenene var bundet til karakterer, enten direkte eller indirekte, kunne et rom utenfor karakteren åpnes ved hjelp av lyden. Lyden skapte et rom utenfor den identifikasjonsmessige karakteren som knyttet til en ekstrafiksjonell forteller kunne formidle hvordan karakteren oppfattet situasjonen (som i 911-scenen), eller ved å la tilskueren ta del i noe som en subjektiv forteller ikke kunne ha formidlet (som i scenen hvor Buffy er alene). En subjektiv forteller kunne også knytte et utvendig rom til seg (som i scenen hvor Buffy hører ambulansepersonalet komme). Lyden muliggjorde i disse tilfellene en subjektiv tekststruktur som bildene ikke kunne bevart, fordi de måtte ha løsrevet strukturen fra den subjektive formidlingen for å ha muligheten til å skape et større rom.

Meningsdannelsens avhengighet av tekststrukturen må også forklares i forhold til de henvendelsesformene som ikke er valgt. Meningsinnholdet i scenen der Buffy snakker med 911 ville vært annerledes hvis det hadde blitt klippet visuelt til operatøren på alarmsentralen mens hun snakket. En objektiv formidling ville sannsynligvis skiftet scenens fokus fra Buffys tilstand til en mer spenningsoppbyggende “vil ambulansen komme i tide” fordi noe annet enn Buffys tilstand ville ha blitt fokalisert. De valgte narrative nivåene har her ikke bare betydning i seg selv, men også i forhold til de alternativene som ikke ble valgt, og struktureringen av lyd og bilde er med på å avgjøre hvilke nivåer tilskueren må forholde seg til.

Metaforkapittelet benyttet seg av de funnene subjektivitetsskapittelet avstedkom, men utvidet tekstforståelsen til å også inneholde en abstrakt term. Det viste seg at den abstrakte termen forholdt seg til teksten på en annen måte enn den konkrete termen. Den konkrete termen var direkte tilgjengelig i den audiovisuelle struktureringen av teksten, mens den abstrakte var indirekte tilgjengelig. Den abstrakte termen kunne sies å forholde seg til lyd og bilde gjennom den metaforiske produksjonen

av rommet som oppstod. I to tilfeller, i Xanders scene og ved objektkorrelasjonen, fremkom den abstrakte termen gjennom en audiovisuell produksjon av rommet. I Taras tilfelle var det kun den visuelle siden som produserte det metaforiske rommet.

Fordi den abstrakte termen gjennom produksjonen av rommet forholdt seg til et narrativt nivå, om enn kun indirekte, ble objekter fokusert både gjennom den abstrakte og den konkrete termen. De hadde forskjellige fokuserte, men blant de eksemplene jeg undersøkte var det ingen sammenheng mellom lydens og bildets nivå, og mellom hva som opptrådte som konkret og abstrakt term. I kun en av metaforanalysene var de narrative nivåene forskjellige, scenen med Xander på skolen. Variasjonen i nivå var her et resultat av skillet mellom narrativ og metaforisk handling.

I scenen med Xander var denne nødt til å være forankret i ham for å fungere. En ekstrasjonell forteller ville ikke vært like troverdig i en gjengivelse av Xanders følelser, og på dette nivået ville metaforen vært knyttet til hva en ukjent person mener om Xander, mens scenens formål var å finne ut hva Xander mener om seg selv. Scenen skal reflektere de følelsene han har inne i seg, men som han sjelden slipper ut. Derfor måtte scenen fortelles gjennom en subjektiv, introspektiv forteller. I motsetning var scenen med Tara formidlet gjennom en ekstrasjonell forteller. Dette fungerer selv om det er Taras subjektive følelser som styrer formidlingen, fordi det er følelser hun åpent formidler henvendt til en annen person, og formidleren har ikke det samme behovet for å trenge inn i hennes indre. Ut over dette er sangen hennes så personlig at så lenge den ekstrasjonelle fortelleren følger denne visuelt vil scenen oppfattes som en formidling fra Taras side. Objektkorrelasjonen ble også formidlet gjennom en ekstrasjonell forteller, men fordi lyden og bildet her gikk sammen om å formidle samme stemning kunne denne likevel formidle Buffys tilstand — om enn kun som denne kom til uttrykk i et ytre rom.

Å også undersøke hva eller hvem som blir fokusert i en metafor viser at den abstrakte termen har en betydning, selv om den ikke i seg selv er tilgjengelig i teksten. Den abstrakte termen har en mening som begrenses av den konkrete termen, men som samtidig har en selvstendig mening som går ut over den meningen som oppstår i den konkrete termen. Den abstrakte termen er, fordi den har en fokusert, avhengig av hvem som fokuserer, og derfor avhengig av hvilket narrativt nivå en scene formidles

gjennom.

I mine analyser var det en sammenheng mellom det narrative nivået og produksjonen av henholdsvis indre og ytre rom. De ekstrafiksjonelle fortellerne produserte et ytre rom, de subjektive et indre. Fordi jeg kun hadde tre eksempler er det ikke mulig å generalisere disse resultatene, det er for eksempel mulig å tenke seg en subjektiv forteller som produserer et ytre rom. Det var også sammenheng mellom produksjonen av rom og de fokaliserte; parallelt med de narrative nivåene ble gjenstander i det ytre rom fokalisert i produksjonen av ytre rom, mens en følelsesmessig indre tilstand ble fokalisert i produksjonen av et indre rom.

Det metaforiske rommet, de narrative nivåene og de fokaliserte har en sammenheng med hverandre, men meningen som oppstår må sees i lys av den audiovisuelle strukturen. I Xanders scene var det nødvendig å forvrengte både lyden og bildet og la det audiovisuelle uttrykket fungere som en metafor for å understreke at dette var Xanders indre, og for å separere den metaforiske meningen fra narrasjonen. I Taras tilfelle var det nødvendig å la bildene produsere et metaforisk rom som kunne understreke stemningen fra sangen, fordi den ekstrafiksjonelle fortelleren ikke direkte kunne formidle hele spekteret av Taras følelser. Den ekstrafiksjonelle fortelleren under objektkorrelasjonen benyttet seg, i motsetning til hos Tara, av hele det audiovisuelle uttrykket for å produsere rommet. Dette ga scenen et mer subjektivt uttrykk enn Taras scene, men konsentrerte seg likevel om en ytre tilstand.

Metaforkapitlet innførte en abstrakt term, men dette hadde ingen betydning for forståelsen av teksten som subjektiv, eller for forståelsen av lydens og bildets funksjon. Den abstrakte termen fungerte ved å innføre to fokaliserte fra det samme uttrykket, og ble knyttet til den audiovisuelle meningsdannelsen i forlengelsen av den metaforiske produksjonen av rommet. På grunn av dette er slutningene fra subjektivitetskapitlet gyldige også for en metaforisk tekstforståelse, mens det motsatte ikke er tilfelle.

Denne oppgaven har hatt fokus på den audiovisuelle koblingens funksjon i struktureringen av meningsdannelsen i fjernsynstekster. Gjennom analyser har jeg vist hvordan lyd og bilde sammen rommer et meningsinnhold som de hver for seg ikke tilstrekkelig kan dekke. Derfor kan det ikke være slik at lyden kun fungerer som en

utdypende kommentar til bildet; det er snarere slik at lyd og bilde opptrer i et samspill hvor de farger av på hverandre, og meningen må forstås i lys av vekselvirkningen mellom lyd og bilde. Lyden og bildet sammen har skapt en subjektivitet som er mer variert og gir en større forståelse av subjektivitet enn de hver for seg ville gjort. Den audiovisuelle koblingen var således avgjørende for den subjektive strukturen som ble dannet, noe som viser at det ensidige fokuset på bildet ikke er dekkende for forståelsen av meningen i audiovisuelle tekster.

Referanser

Altman, Rick (1992a): "General Introduction: Cinema as Event" i Altman, Rick (red.): *Sound Theory/Sound Practice*, New York og London:Routledge.

Altman, Rick (1992b): "Introduction: Four and a Half Film Fallacies" i Altman, Rick (red.): *Sound Theory/Sound Practice*, New York og London:Routledge.

Altman, Rick (1992c): "The Material Heterogeneity of Recorded Sound" i Altman, Rick (red.): *Sound Theory/Sound Practice*, New York og London:Routledge.

Aristoteles ([1989] 1997): *Om Diktetekunsten*, Oslo:Grøndahl Dreyer.

Black, Max ([1979] 1993): "More About Metaphor" i Ortony, Andrew: *Metaphor and Thought*, Cambridge:Cambridge University Press.

Bo, bygg og bolig (2001): <http://www.bobyggogbolig.no>, [Online], [Dato for tilgang 2005, 27. april].

Bordwell, David og Kristin Thompson (1985): "Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema" i Weis, Elisabeth og John Belton: *Film Sound. Theory and Practice*, New York:Columbia University Press.

Braaten, Lars Thomas ([1984] 1995): *Filmfortelling og subjektivitet*, Stavanger, Oslo, Bergen, Tromsø:Universitetsforlaget AS.

Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*, London og New York:Routledge.

Branigan, Edward (1984): *Point of view in the cinema*, Berlin, New York, Amsterdam:Mouton Publishers.

Branigan, Edward (1997): "Sound, Epistemology, Film" i Allen, Richard og Murray Smith (red.): *Film Theory and Philosophy*, Oxford:Clarendon Press.

Buffy - The Vampire Slayer, S5E7: "Fool For Love", manus: Douglas Petrie, regi: Nick Marck, [DVD, sone 2], opprinnelig sendt 2000, 14. nov. på WB, USA.

Buffy - the Vampire Slayer, S1E8: "I Robot You Jane", manus: Ashley Gable og Thomas A. Swyden, regi: Stephen Posey, [DVD], opprinnelig sendt 1997, 14. des. på WB, USA.

Buffy - the Vampire Slayer, S6E7: "Once More With Feeling", manus og regi: Joss Whedon, [DVD, sone 2], opprinnelig sendt 2001, 6. nov. på UPN, USA.

Buffy - the Vampire Slayer, S4E22: "Restless", manus og regi: Joss Whedon, [DVD, sone 2], opprinnelig sendt 2000, 23. mai på WB, USA.

Buffy - the Vampire Slayer, S5E16: "The Body", manus og regi: Joss Whedon, [DVD, sone 2], opprinnelig sendt 2001, 27. feb. på WB, USA.

Buffy - the Vampire Slayer, S5E16: "The Body", manus og regi: Joss Whedon, kommentarspor, [DVD, sone 2].

Carroll, Noël (1996): *Theorizing the Moving Image*, Cambridge:Cambridge University Press.

Chatman, Seymour ([1990] 1993): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Chion, Michel ([1990] 1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York:Columbia University Press.

Davidson, Donald ([1984] 1986): *Inquiries into Truth and Interpretation*, New York:Clarendon Press.

Kozloff, Sarah Ruth (1987): "Narrative Theory and Television" i Allen, Robert C. *Channels of Discourse*, London:Methuen & Co. Ltd.

Lakoff, George og Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago og London:The University of Chicago Press.

Larsen, Peter (1988): "Betydningsstrømme. Musik og moderne billedfiktioner" i *Studia Musicologica Norvegica*#14.

Lost (2004 -): Skapt av J. J. Abrams og Damon Lindelof, [Fjernsyn], sendes på TVNorge, Norge, opprinnelig sendt på ABC, USA.

Metz, Christian ([1977] 1982): *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington:Indiana University Press.

Mladen Milicevic (ukjent): "Film Sound Beyond Reality: Subjective Sound In Narrative Cinema", [Online], Tilgjengelig: <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>, [Dato for tilgang 2004, 8. november.].

Månesigden (ukjent): <http://manesigden.wicca.no>, [Online], [Dato for tilgang 2005, 29. mars.].

Oxford University Press (ukjent): <http://www.oup.com>, [Online], [Dato for tilgang 2004, 14. oktober.].

Richards, I. A. ([1936] 1950): *The Philosophy of Rhetoric*, New York:Oxford University Press.

Ricoeur, Paul ([1975] 1978): *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, London og Henley:Routledge & Kegan Paul.

Rimmon-Kenan, Shlomith ([1983] 2001): *Narrative Fiction: Temporary Poetics*, London and New York:Routledge.

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, manus: Fran Walsh, Philippa Boyens og Peter Jackson, regi: Peter Jackson, [DVD, extended edition, sone 2], New

Zealand og USA.

Searle, John P. ([1979] 1993): "Metaphor" i Ortony, Andrew: *Metaphor and Thought*, Cambridge:Cambridge University Press.

Stash (ukjent): <http://www.stash.no>, [Online], [Dato for tilgang 2005, 27. april.].

Twin Peaks (1990-1991): Skapt av Mark Frost og David Lynch, [DVD, sone 1], opprinnelig sendt på ABC, USA.

Whittock, Trevor (1990): *Metaphor and Film*, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney:Cambridge University Press.